

bIBLIOTECA
dIGITAL

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

PANAMERICANISMO
A CONTRATIEMPO

MUSICOLOGÍA EN COLOMBIA, 1950-70 ¹

El director de orquesta y compositor colombiano Guillermo Espinosa (1905-90) puede considerarse el principal agente y gestor del importante papel que los Estados Unidos desempeñaron en el desarrollo de la musicología latinoamericana y en particular, de aquella colombiana durante el periodo (1953-75) en que estuvo al frente de la División de Música de la Unión Panamericana ². La trayectoria de Espinosa está íntimamente ligada a la de Alberto Lleras Camargo (1903-90) influyente periodista, jefe político del Partido Liberal colombiano, embajador en Washington (1943-44) y dos veces presidente de la república (entre 1945-46 y 1958-62), quien además se desempeñó durante seis años (1948-54) como el primer Secretario General de la Organización de Estados Americanos OEA (Organization of American States, OAS) creada en Bogotá en la IX Conferencia Panamericana en marzo-abril de 1948. Esta conferencia, presidida por el general George C. Marshall como Secrerario de Estado norteamericano, incluyó entre sus celebraciones musicales un recital de Claudio Arrau y un concierto del barítono local Carlos Julio Ramírez, pero fue clausurada entre las cenizas, los muertos y el caos de la insurrección popular que

1 Agradezco a Coriún Aharonián y a Leonardo Croatto su insistencia y paciencia en el proceso de esta publicación. Es recomendable leer este trabajo con otros que exploran más en detalle las publicaciones musicológicas en Colombia para el momento (años treinta y sesenta) y el objeto de discusión (música afro-colombiana): 'La Universidad Nacional y la investigación musical en Colombia. Tres momentos', *Miradas a la Universidad*, 3, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Dirección de Divulgación Cultural, 2006, pp. 7-83 y 'La música tradicional colombiana y sus estructuras básicas: música afro-colombiana, Parte 1', *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 10, (2005), pp. 214-39.

2 Sobre la trayectoria de Espinosa ver Indiana University, LAMC, *Catalogue of the Guillermo Espinosa Personal Collection* in <http://www.music.indiana.edu/som/lamc/collections/espinosa/index.html>

más repercusiones ha tenido en la historia de Colombia, conocida desde entonces como ‘El 9 de abril’ o ‘El Bogotazo’, desencadenada por el asesinato – aún sin resolver – de Jorge Eliécer Gaitán (1898-1948), carismático líder popular, ex alcalde de Bogotá y derrotado candidato en la contienda por la presidencia de 1946 quien, después de haber obtenido la jefatura del Partido Liberal se perfilaba como el ganador en las elecciones que se avecinaban ³. No se equivoca Paul Wolf cuando sostiene que en Bogotá, en los días del nueve de abril, con la creación de la OEA y el Consejo de Defensa Interamericano, nació también la Guerra Fría ⁴.

En las páginas que siguen se expone en forma sucinta un panorama histórico del desarrollo de la actividad musicológica (concentrándose esta vez en la etnomusicológica) en Colombia entre 1950 y 1970 en el marco de las ideas dominantes y los dramáticos cambios que experimentó la sociedad colombiana durante ese período. Se examina además el papel que este país y su clase dirigente desempeñaron como puntales del desarrollo del Panamericanismo y de la consolidación de la ingerencia política, económica y cultural de los Estados Unidos en Colombia y Latinoamérica. El legado de la musicología colombiana de esos años se discute alrededor de un caso específico, el problema de transcripción de la tradición musical afro-colombiana y de cómo el canon resultante, fijado en los años setenta principalmente en los trabajos del etnomusicólogo norteamericano George List (1911-2008), no representa adecuadamente los componentes musicales de dicha tradición. Lo relacionado con la musicología histórica, la música renacentista y barroca americana y el trabajo de Robert Stevenson (1916), el otro puntal del establecimiento de dicha disciplina en Colombia, tendrá un tratamiento separado.

3 La bibliografía sobre este tema es inmensa y a manera de introducción se pueden consultar: Arturo Alape, *El Bogotazo. Memorias del olvido*, Bogotá: Ed. Pluma, 1983; Herbert Braun, *The Assassination of Gaitán*, University of Virginia Press, Guillermo González Uribe (ed.), *El saqueo de una ilusión. El 9 de Abril: cincuenta años después*, Bogotá: Número Ediciones, 1997 y Cesar Augusto Ayala et al. (eds.), *Mataron a Gaitán: 60 años*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009. Sobre la actuación de Carlos Julio Ramírez en el Teatro Colón, *El Tiempo*, 4 de abril de 1948, p. 17, el concierto se anuncia como de ‘Homenaje a las delegaciones y periodistas de la IX Conferencia Panamericana’. Sobre los recitales de Claudio Arrau en Cartagena y Bogotá con obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Palmer, Debussy y Ravel ver ‘Noticiero cultural’, *El Tiempo*, 5 de abril de 1948, p. 5. El de Bogotá se anuncia como parte de un Ciclo Panamericano y auspiciada por la delegación chilena a la Conferencia (p. 4).

4 Paul Wolf, ‘La historia secreta de Colombia’, en <http://www.icdc.com/~paulwolf/colombia/unisabana.htm>

Colombia, el Panamericanismo y la música

Antecedentes

Basándose en los argumentos de aquellos (principalmente Conservadores Históricos como Laureano Gómez) que todavía protestaban por el despojo de Panamá de 1903, en 1916 un editorial de *El Tiempo* – el periódico colombiano más importante a lo largo del siglo XX – establece claramente la diferencia entre el ‘Panamericanismo de los principios preconizados en banquetes y en conferencias decorativas’ y el desprecio de esos mismos principios por parte del Panamericanismo ‘en acción’ o real ⁵. Unos años más tarde, otras voces discordantes también denuncian el control que los Estados Unidos ejercían sobre el movimiento panamericano y mostraban esperanzas de que Colombia rechazara – en la Liga de Naciones – lo que algunos consideraban el ‘ridículo fantasma de la Unión Panamericana’ en donde ‘la influencia de los Estados Unidos pesa y decide en modo incontrastable’ ⁶. Estas denuncias también se hacían dentro de los mismos Estados Unidos, donde se hablaba del ‘falseamiento’ de la doctrina de Monroe y de Adams en el Panamericanismo del momento ⁷.

Varios autores han caracterizado el marco intelectual y cultural colombiano de las primeras tres décadas del siglo XX como el de un enfrentamiento entre dos generaciones de intelectuales y políticos. Por un lado, aquellos que celebraron en 1910 el centenario de la tímida ruptura con el colonialismo español y por el otro, un nuevo grupo de jóvenes que irrumpen en el periodismo, la cultura y la política nacional una década más tarde ⁸. En una entrevista de julio de 1943 Jorge Eliécer Gaitán recuerda y

5 Citado en Editorial, ‘El Panamericanismo de los Estados Unidos en acción’, *El Tiempo*, 26 de febrero de 1916, p. 2. El editorial reproduce el análisis del jurista Antonio José Uribe en contra de las negociaciones entre Estados Unidos y Nicaragua, que perjudicaban directamente a Colombia. Ver también James Henderson, *La modernización en Colombia: Los años de Laureano Gómez 1889-1965*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006, Cap. IV, pp. 116-66.

6 Miguel Jiménez López, ‘La Asamblea de Ginebra y la América Latina’, *El Tiempo*, 17 de noviembre de 1920, p. 1.

7 R. Dana Skinner, ‘Un sensacional artículo del “New York Times” sobre los orígenes de la doctrina Monroe’, *El Tiempo*, 18 de enero de 1924, p. 1. Originalmente publicado en *The New York Times Magazine*, en diciembre de 1923.

8 Ver Gilberto Loaiza Cano, ‘Intelectuales y vida pública a comienzos del siglo XX (Una aproximación a la cultura intelectual en que se formó Jorge Eliécer Gaitán)’, en Ayala Diago et al. (eds.), pp. 19-32; Ricardo Arias Trujillo, ‘La generación de “Los Nuevos” y la polarización de la sociedad colombiana en los años 1920’, en Ayala Diago et al. (eds.), pp. 33-53.

reconoce el dinamismo de los grupos de jóvenes y estudiantes con los que compartió en su juventud – mencionando Los Arquilóquidos, Los Leopardos y Los Nuevos – pero al mismo tiempo admite su fragmentación, falta de cohesión y confusos objetivos ⁹.

En el terreno de la música el centenario de 1910 coincide con el cambio de nombre de la antigua Academia Nacional de Música (fundada en 1882) que de allí en adelante se llamó Conservatorio Nacional de Música. Su dirección fue encomendada por el gobierno al violinista y compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), recién llegado al país después de cortos períodos de formación musical, primero en Nueva York (1903-04) y posteriormente en Francia (1907-10) en la Schola Cantorum de París bajo la dirección de Vincent d'Indy (1851-1931) ¹⁰. Los cambios implementados en la institución fueron significativos, en especial en cuanto al establecimiento de nuevos métodos de enseñanza y la introducción de obras de compositores desconocidos hasta entonces como Wagner, Debussy y Ravel ¹¹. En la Schola Cantorum también se fomentaba la investigación orientada a la recuperación de la polifonía católica renacentista que desempeñaba un papel formativo esencial, siguiendo la orientación de un D'Indy particularmente reaccionario y dogmático en cuanto a sus ideas estéticas, convencido de lo que se llamaba 'tendencias decadentes' en la cultura francesa y alemana y con conocida participación en la *Ligue de la Patrie Française*, de tendencias católicas ultra-nacionalistas y filo-antisemitas, liderada por Charles Maurras (1868-1952) y Maurice Barrès (1862-1923) ¹². A pesar de

⁹ González Uribe (ed.), pp. 201-11. Originalmente publicada en B. Moreno Torralbo, 'Gaitán ante sí mismo', en Alberto Figueredo Salcedo (ed.), *Colección Jorge Eliécer Gaitán, I. Documentos para una biografía*, Bogotá: Imprenta Departamental, 1949.

¹⁰ Francisco C. Lange, 'Guillermo Uribe Holguín', *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, (1938), pp. 758-63. Otras fuentes sobre su trayectoria vital y musical son su autobiografía, *Vida de un músico colombiano*, Bogotá: Librería Voluntad, 1941 y Ellie Anne Duque, *Guillermo Uribe Holguín: Música*, Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional de Colombia/ESCALA, 1983. Sobre la Academia Nacional de Música ver Jaime Cortés, *Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: La Academia Nacional de Música, 1882-1910*, Tesis de Grado, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 1998 y Ellie Anne Duque, 'Instituciones musicales' en Egberto Bermúdez, *Historia de la música en Santafé y Bogotá: 1538-1938*, Bogotá: Fundación de Música, 2000, pp. 125-48.

¹¹ Lange, Guillermo Uribe Holguín, pp. 767-72.

¹² Andrew Thomson and Robert Orledge, "Vincent d'Indy", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13787> (consultado febrero 8, 2010).

que Uribe Holguín realizó transcripciones de este repertorio, en sus nuevos planes para el Conservatorio no mostró mayor interés en el desarrollo de la disciplina musicológica ¹³.

A pesar de estos cambios, en la música no se producen rupturas significativas, semejantes a las de grupos de intelectuales y artistas como Los Pánidas de Medellín, quienes alrededor de 1915 instan públicamente a la renovación de la poesía, la literatura y la pintura ¹⁴. En ese contexto resulta difícil establecer con precisión la posición de la música (tanto aquella académica como popular) dentro de este ebullente ambiente intelectual. Si bien, como se dijo, no se produjo una ruptura como la descrita en los otros campos artísticos, en los mismos años – entre 1915-16 – se publican dos importantes textos que sientan pautas muy definidas para el desarrollo de la musicología nacional. Uno de ellos viene de la orilla ideológica del grupo de Los Nuevos y tiene como autor a Gustavo Santos (1892-1967), periodista, pianista aficionado y crítico de música y arte, hermano de Eduardo (1888-1974), jefe político del Partido Liberal, periodista y presidente de la república entre 1938-42. El texto fue publicado en la revista *Cultura* en 1916, momento en que la familia Santos asumía el control del periódico *El Tiempo* y su autor iniciaba la columna ‘La danza de las horas’ que en un comienzo escribía con su hermano Eduardo y que sería tomada en 1932, con el seudónimo de Calibán, por su otro hermano, Enrique (1887-1971), quien la convertiría en una prestigiosa guía de opinión oficial por más de medio siglo ¹⁵. En su trabajo Santos reconoce la ‘infancia musical’ del país y la atribuye a su ‘problema social’, del que la música es – según sus palabras – ‘aliada’. Otra causa de ese problema es – según Santos – la

13 En la Biblioteca del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional se encontraba una copia sin clasificar, de mano de Uribe Holguín, de una misa de Josquin des Prés. Desafortunadamente su consulta no fue posible en esta ocasión debido a que en octubre del 2009 esta Biblioteca fue trasladada de su edificio original y desmembrada en varias partes que hoy se alojan en la sección de estantería abierta y depósitos de la Biblioteca Central y de la Hemeroteca de la Universidad Nacional. Sobre la orientación musicológica de la Schola Cantorum ver Harry Haskell, *The Eearly Music Revival: A History*, Mineola (NY): Dover, 1996, pp. 44-51.

14 Loaiza Cano, pp. 19-20.

15 Enrique Santos Molano, ‘Enrique Santos Montejo’, en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/modosycostumbres/cronicol/santos.doc>; ‘Enrique Santos Montejo 1886-1971. Calibán y su mandato periodístico’ en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-887440> y la compilación de artículos *Eduardo Santos, Enrique Santos, Gustavo Santos. Periodismo*, Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia, 1936.

carencia de una fuente en la que los compositores puedan basarse para desarrollar una música nacional y para remediarla, propone apropiarse ‘el folclor español’ a través de su enseñanza a nivel básico. A pesar de una preocupación por la situación social del país y sus repercusiones en las artes, surge una vez más el fantasma del hispanismo como única tabla de salvación. Además, Santos combina una actitud altiva y aristocratizante que termina alienando parte de sus lectores, especialmente los músicos, de su incisiva posición crítica que sin duda identificaba los problemas reales del medio musical nacional.

El texto de Santos en cierta forma responde las inquietudes expuestas en otro texto del año anterior, del compositor y educador musical Santos Cifuentes (1870-1934)¹⁶. Cifuentes, formado en la Academia Nacional de Música y posteriormente uno de sus docentes, abandona Bogotá poco después de la transformación de la Academia en Conservatorio. Si bien Cifuentes – que había sido su maestro – da la bienvenida y cede a Uribe Holguín la cátedra de composición y la dirección de la orquesta de la institución, éste último retira los textos de armonía y solfeo de Cifuentes del currículo del Conservatorio creando un conflicto personal que culmina con el alejamiento del maestro¹⁷. Después de cortas experiencias en la enseñanza musical privada en Cartagena y Santiago de Chile, se radica en 1915 en Buenos Aires en donde en muy corto tiempo publica varios ensayos en el recién fundado *Correo Musical Sud-Americano*, los cuales lo convierten en directo precursor del ‘Americanismo Musical’, concepto programático que el musicólogo alemán Francisco Curt Lange (1903-97) desarrollaría desde comienzos de los años treinta poco después de radicarse en el Uruguay y de comenzar a extender su actividad a Brasil y Argentina, y quien explícitamente reconocería a Cifuentes su labor precursora¹⁸. El ‘americanismo’ de Cifuentes era un llamado al nacionalismo en la música académica siguiendo el modelo ruso, tal vez el mejor conocido internacionalmente. Como justificación, contraponía una América que salvaría los más altos valores humanos ante la destrucción que se evidenciaba con la Primer Guerra Mundial. Además, Cifuentes no pierde la oportunidad

16 Gustavo Santos, ‘De la música en Colombia’, *Cultura*, II, 12, (febrero 1916), pp. 420-443.

Ambos son reproducidos en Hjalmar de Greiff y David Feferbaum (eds), *Textos de Música y Folklore*, Bogotá: Colcultura, 1981, Cifuentes, pp. 33-47 y Santos, pp. 292-302.

17 Alfonso Cifuentes y Gutiérrez, *Don Santos Cifuentes*, Bogotá: [Ed. del autor], 1947, pp. 66-68.

18 Francisco C. Lange, ‘Editorial’, *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, (1938), p. 19.

para hacer mención de su dolorosa salida de la Academia en Bogotá sosteniendo, con sobrada razón, que en ese momento, con el advenimiento al poder del nuevo presidente Carlos E. Restrepo (1867-1937), ‘la política intervino en la vida del arte’ y que el nombramiento de Uribe Holguín se debía en parte (pues también reconoce sus méritos artísticos) a sus ‘vastas vinculaciones políticas’¹⁹. Callaba Cifuentes, aunque probablemente tenía plena consciencia de ello, que no sólo las vinculaciones políticas, sino principalmente las sociales, eran esenciales para el acceso al poder en la Colombia de entonces.

Durante los años veinte, a comienzos de su carrera política, Gaitán desarrolló una amplia tarea de extensión cultural (conferencias, conciertos, etc.) desde el Centro Universitario, en donde por ejemplo, con motivo de la función principal del día de Independencia de 1920 se ofreció un concierto que incluyó, además de varias canciones y piezas para piano interpretadas por aficionados, una obra orquestal de Daniel Zamudio (1885-1952), quien en la década siguiente sería autor de uno de los textos fundamentales de la musicología colombiana²⁰. La sede de la tarea cultural de Gaitán fue principalmente el Teatro Municipal (ubicado en el costado oriental de la carrera 8ª entre calles 8ª y 9ª), fundado en 1890 y demolido en 1952 durante la administración Conservadora de Laureano Gómez (1889-1965) como un elocuente acto de erradicación de la memoria del líder Liberal asesinado.

Uno de los debates culturales más candentes en aquellos años giró en torno al arte y la música nacional²¹. En el terreno musicológico, uno de los textos que mejor lo describe es el de una conferencia dictada por Uribe

19 Santos Cifuentes, ‘Hacia el Americanismo Musical: La música en Colombia’, *Correo Musical Sud-Americano*, I, ‘Hacia el Americanismo Musical: La música de Venezuela’, *Correo*, I, 37, 8 de diciembre de 1915, pp. 8-9; ‘Conclusión’, *Correo*, I, 38, 13 de diciembre de 1915, pp. 5-6 y Jaime Segalés, ‘Hacia el Americanismo Musical: De música paraguaya’, *Correo*, I, 39, 22 de diciembre de 1915, pp. 4-5. Este último artículo fue probablemente gestionado por un pariente y mecenas de Cifuentes, Marcel Gutiérrez, residente por un tiempo en Asunción. Ver Cifuentes y Gutiérrez, p. 69. Su hijo y biógrafo también indica (pp. 80-81) que Cifuentes elaboró trabajos sobre la música en Chile y en Argentina que no hemos podido localizar.

20 Figueredo Salcedo, pp. 103-22.

21 Alvaro Medina, *El arte colombiano en los años veinte y treinta*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1996 e Ivonne Pini, *En busca de lo propio: Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia, 1920-1930*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Holguín en 1923 en la que considera que en el origen de la discusión hay una confusión entre música popular y música ‘nacional’ y que aquella popular, ‘fácil, trivial y de escritura rudimentaria’, no puede reemplazar a la primera, que tendría que ser equivalente a la que le dio el perfil a aquella italiana, alemana o francesa. Uribe Holguín insiste en que es necesario crearla sobre algo, tarea que ve difícil basándose en la autóctona, con sus melodías de valor ‘casi nulo’, armonía casi inexistente y con un mérito que exclusivamente ‘reside en el ritmo’. Uribe Holguín advertía además: ‘aproveche quién le plazca si de ellos puede sacar algún partido’²². Así, se mostraba aristocratizante y despectivo con la mayoría de los músicos profesionales, socialmente muy lejanos de su privilegiada familia, pero no erraba al referirse a la popularidad de la música grabada (fox trots, two-steps, tangos o habaneras) pues, como anunciaba la crónica periodística sobre la exposición industrial que se celebraba en aquel momento en la ciudad, ‘la música de las victrolas [la] alegra constantemente’²³.

Aflora también una dimensión intelectual y política de la misma discusión. Para describir la que considera la característica principal de la cultura colombiana, en su tesis de grado de 1924 Gaitán adopta el término ‘misonéista’ (aversión a lo nuevo y al cambio) y critica fuertemente a quienes pretenden usar el nacionalismo y patriotismo – y en particular con argumentos raciales – para oponerse a los cambios y justificar así una supuesta ‘natural’ predisposición del pueblo colombiano a esta tendencia²⁴. Se trataba sin duda, como la define Pecaut, de una sociedad históricamente conformada como conservadora, que en el caso colombiano, rebasaba ampliamente el sentido partidista del término²⁵. Esto es lo que en los mismos años preconizaban los forjadores de opinión a través de la prensa. Por ejemplo, en un curioso artículo sobre la necesidad de una crítica musical profesional en nuestro medio, se deslizan una vez más los prejuicios aristocratizantes que ante todo rechazaban la música de baile norteamericana (charleston) bailada por ‘glaxos y fosfatinas’ y también la popular nacional encarnada en la ‘plebe y sus cumbias’²⁶.

22 Uribe Holguín, ‘Conferencia. Concierto musical en el Colón’, en *Vida de un músico colombiano*, Bogotá: Editorial Voluntad, 1942, pp. 127-142.

23 ‘Crónicas de la Exposición Nacional’, *El Tiempo*, 3 de agosto de 1923, p. 6.

24 Jorge E. Gaitán, ‘Las ideas socialistas en Colombia’ (1924), en Figueredo Salcedo, p. 253.

25 Daniel Pecaut, ‘Entrevista’, en Victoria Peralta y Michael LaRosa (eds.), *Los colombianistas*, Bogotá: Planeta, 1997, p. 144.

26 Pio Germano, ‘La crítica musical’, *El Tiempo*, 7 de noviembre de 1928, p. 12.

Volviendo a las ‘solemnes y resonantes declaraciones’ del Panamericanismo, en los años siguientes, en círculos intelectuales y políticos se insiste en que resultaba imposible conciliar los hechos y procedimientos de los Estados Unidos, con la ‘prédica’ de ‘cada quien como árbitro de sus propios destinos’²⁷. En 1927, en vísperas de la VI Conferencia de La Habana, se vuelve a advertir el peligro de que los países asistentes perdieran su independencia de criterio a la luz de la derrota del ejército de Sandino en Nicaragua y un año más tarde, intelectuales como el peruano Francisco García Calderón denuncian una vez más el imperialismo norteamericano mientras enaltecen el legado español que – según él – ‘pervive en el nuevo mundo con incontestable fuerza espiritual’ y al que considera como nuestra ‘única defensa’²⁸. Aquí se vuelve a la disyuntiva del *Ariel* de Rodó de 1900 y al frecuente expediente de enfrentar la amenaza norteamericana reivindicando el hispanismo de nuestras culturas²⁹.

La posición del gobierno y de la elite colombianos en esta discusión aflora en el caso de la misma Conferencia de La Habana. Un editorial, que cita a un analista francés, hace caer en cuenta de la ‘desorientación ideológica’ y la falta de experiencia internacional de Colombia en dicha conferencia, en donde la posición antintervencionista de la delegación no fue defendida unánimemente, pues su jefe, el futuro presidente Enrique Olaya Herrera (1880-1937), quien en su juventud había publicado el periódico *El soldado cubano* en apoyo a Martí, esta vez apoyó abiertamente el discurso de los Estados Unidos³⁰. Así, Colombia continuaba consolidándose como fuerte aliado del Panamericanismo aceptando el liderazgo norteamericano, como lo había defendido antes y durante su mandato (1918-21) el presidente Conservador Marco Fidel Suárez (1855-1927) con su doctrina de seguir la ‘Estrella Polar’, su metáfora para la hegemonía norteamericana³¹.

La inflexión de la relación con los Estados Unidos se da en esta misma década, con la aprobación final en 1922 por parte del congreso

27 Herrador Calvo, ‘No es posible poner en armonía la teoría Panamericana con los hechos de Norte América’, *El Tiempo*, 5 de febrero de 1928, p. 1.

28 ‘Una crisis de la Unión Panamericana’, *El Tiempo*, 5 de octubre de 1927, p. 5 y Federico García Calderón, ‘Un nuevo aspecto del Panamericanismo’, *El Tiempo*, 5 de julio de 1928, p. 10.

29 Para un tratamiento de este tema en el caso musical colombiano ver mi trabajo ‘Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana: los discos de ‘Pelón y Marín’ de 1908 y su contexto’, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 17, (diciembre 2009), en prensa.

30 ‘Nuestros delegados y la intervención’, *El Tiempo*, 8 de febrero de 1928, p. 3; ‘La rectificación del Dr. Olaya Herrera’, *El Tiempo*, 28 de enero de 1928, p. 3.

31 Henderson, pp. 144-46.

norteamericano del tratado Urrutia-Thompson de 1914 (año de la inauguración del Canal de Panamá), que asignaba veinticinco millones de dólares al estado colombiano para ‘eliminar todas las desavenencias’ surgidas por el despojo de 1903. La regularización de las relaciones trajo consigo el nombramiento de Olaya Herrera como el ministro plenipotenciario para gestionar el envío de la misión económica dirigida por el economista norteamericano Edwin W. Kemmerer (1875-1945), misión que llevaría su nombre y tendría gran impacto en la política monetaria colombiana hasta el día de hoy. Como parte de esa normalización de relaciones, el poeta y político Guillermo Valencia (1873-1943) sería también nombrado embajador en Panamá.

En estos años, el Panamericanismo intentó abordar lo histórico y tangencialmente lo cultural con la celebración del primer Pan American Centennial Congress en Panamá en junio de 1926 con motivo del centenario del llamado Congreso Anfictiónico de Panamá. En esta celebración, a instancias del gobierno panameño, se cooptaba la idea original de Bolívar y se la identificaba, anacrónicamente, con el ya avanzado sistema panamericano olvidando el papel disociador que el mismo gobierno de los Estados Unidos (invitado por Santander y no por Bolívar) había desempeñado en el congreso original. En la clausura de dicho evento, Alfonso Robledo, representando a Colombia, hizo caso omiso de lo realmente ocurrido en el Congreso original y exaltó en pomposa oratoria aclamada por los asistentes, la figura del orador y político republicano norteamericano Henry Clay (1777-1852), quien como Secretario de Estado durante el Congreso original, insistió en la participación de su país, con el propósito de obstaculizar sus ejecutorias, pues en la agenda del Congreso estaba el tema de la independencia de Cuba y Puerto Rico, y en la del gobierno de los Estados Unidos, el deseo de apropiarse de las dos islas³². En esos años y después, influyentes intelectuales colombianos como Guillermo Valencia y Luis López de Mesa, sancionaron la tesis que consideraba la idea de Bolívar como directa precursora del actual Panamericanismo aunque el segundo – con mayor sagacidad histórica – propone también incluir a Santander entre los precursores³³.

32 N. Andrew y N. Clevon, ‘The Pan American Centennial Congress’, *Hispanic American Historical Review*, 6, 4 (Nov., 1926), p. 185.

33 Guillermo Valencia, ‘El Panamericanismo y Bolívar. Discurso... en Santiago de Chile...’, *El Tiempo*, 2 de junio de 1923, p. 1; Luis López de Mesa, ‘Discurso...’, *El Tiempo*, 12 de septiembre de 1940, pp. 1, 16.

Además, en ese frente, los ideólogos del Panamericanismo no se limitaron al revisionismo histórico y hacer creer que la idea de Bolívar – una unión latinoamericana sin los Estados Unidos – estaba viva en el Panamericanismo del momento. Algo más refinado se tejía en uno de los ámbitos y ocupaciones preferidas de la élite política colombiana y latinoamericana, la lengua y la literatura ³⁴. Guillermo A. Sherwell – Secretario General de la Alta Comisión Interamericana – insistía en que el castellano debía considerarse como ‘lenguaje cultural’ debido a su doble condición de producto histórico de los siglos de esplendor de la cultura hispánica y, en ese momento, como fuente del hispanismo y como redención cultural para Latinoamérica ³⁵. La propuesta de otorgar un lugar central a la literatura y la lengua castellana es reforzada por quienes instan a que aquéllas sustituyan a la historia. Alfred Coester, de la Universidad de Stanford, en un escrito en honor de Bolívar preparado para el mismo Congreso de Panamá de 1926 considera además, que en reuniones anteriores se había cometido un error – en el terreno de lo cultural – al concentrarse demasiado en el estudio de la historia, pues él consideraba que ‘el alma latinoamericana’ se encontraba realmente en la literatura ³⁶. Se trataba de una excelente idea, pues al mantenerse en el terreno ‘espiritual’ de la literatura y sacar del juego los hechos históricos y políticos, reales pero inconvenientes, se allanaban las discusiones y se daba paso a la fácil implementación de las políticas económicas, sociales y educativas de la agenda del Panamericanismo. El campo intelectual colombiano estaba abonado para que esta receta tuviera aplicación y eficacia inmediatas. En un contexto amplio, la obra de Carlos M. Rama nos revela la dimensión de la gran importancia del revisionismo histórico, de la literatura y del ensayismo en el desarrollo del nacionalismo cultural latinoamericano de la primera parte del siglo XX ³⁷.

34 En el caso colombiano, Malcolm Deas ha explorado este tema en su ensayo ‘Miguel Antonio Caro y amigos: Gramática y poder en Colombia’, en *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993, pp. 25-60.

35 Guillermo A. Sherwell, ‘Spanish as a cultural language’, *Bulletin of the Pan American Union*, 56, 5, (May 1923), pp. 459-63. Sherwell (1878-1926) había nacido en México de padre norteamericano y madre mexicana, educado en su país se radicó en los Estados Unidos durante la Revolución Mexicana. Desde 1918 fue Secretario de la Alta Comisión Interamericana. Ver Lawrence A. Wilkins, ‘Obituary: Guillermo A. Sherwell’, *Hispania*, 9, 5 (nov., 1926), pp. 306-308.

36 Alfred Coester, ‘Practical Panamericanism’, *Bulletin of the Pan American Union*, 60, 10, (oct., 1926), pp. 1015-17.

37 Carlos M. Rama, *Nacionalismo e historiografía en América Latina*, Madrid: Editorial Tecnos, 1981. Agradezco a Malena Kuss (Nueva York) la indicación de esta fuente y su amabilidad en permitir la consulta de la fotocopia de este importante trabajo, hoy de difícil consulta.

Volviendo a nuestro tema, otro intento de establecer un relato histórico de la música colombiana apareció, también en 1926, justamente en el *Bulletin of the Pan American Union*. Su autor, Víctor Justiniano Rosales (¿-?), era un cantante perteneciente a una familia de músicos bogotanos que viajó a los Estados Unidos con el ánimo de realizar grabaciones y siguiendo los pasos de uno de sus hermanos, el organista y compositor Eustacio Rosales, quien años antes se había establecido en aquel país. En el mismo número de dicha publicación aparecieron además (en edición bilingüe) un poema de Silva y uno de Pombo³⁸. Usando un tono decididamente propagandístico, Rosales, al igual que Uribe Holguín y muchos otros, defiende abiertamente la herencia hispánica y participa plenamente del mito de considerar que Colombia era el país que mejor salvaguardaba esta tradición³⁹. Sin embargo, un aspecto para resaltar en su trabajo – por haber sido escrito en el mejor momento de su actividad musical en los Estados Unidos – es el intento de no establecer diferencias entre la actividad musical académica y aquella popular. Además Rosales – como ya lo había hecho Cifuentes una década atrás y cuyo trabajo conocía – nos aporta una referencia clave sobre la gran importancia de la postura oficial sobre la música al hacer referencia a los dos tíos presidentes de Uribe Holguín como nueva nota tangencial a la importancia de la elite política en la determinación en los derroteros de la música y la cultura del país⁴⁰. El escrito de Rosales surgió como un intento de contrarrestar los resultados de un concierto radial intitulado ‘Colombian Night’ patrocinado por la Unión Panamericana el año anterior, en que la música colombiana – según él – no estuvo bien representada⁴¹.

El ya mencionado Sherwell, argumentando sobre lo que en Latinoamérica se consideraban los falsos peligros del Panamericanismo, indica que a pesar de que en nuestros países el jazz había logrado una gran penetración que como él mismo afirma, ‘ha pervertido su gusto musical’, en los Estados Unidos también se aplauden *La Paloma*, el vals argentino *Las tres de la*

38 *Bulletin*, pp. 892-93.

39 Víctor Justiniano Rosales, ‘Colombian music and musicians’, *Bulletin of the Pan American Union*, 60, 10, (October 1926), pp. 852-859. Este texto también es reproducido en De Greiff y Feferbaum (eds.), pp. 282-91. En el mismo año Rubén Campos publicó allí mismo su estudio sobre instrumentos musicales prehispánicos, ‘The Musical Instruments of the Ancient Mexicans’, *Bulletin of the Pan American Union*, 60, 4, (April 1926), pp. 380-

40 Rosales, p. 855.

41 Rosales, p. 858.

mañana y las cuecas de Osman Pérez Freire y añade – tal vez con razón – que la difusión no cambia las características esenciales de estas piezas sino que por el contrario, las enriquece ⁴². La advertencia, sin embargo, hace eco de la principal preocupación de los defensores del esencialismo y de la pureza musical que veían encarnada en lo que en ese momento se designaba como ‘folklore’. Esta sería la misma posición defendida en 1936 por Daniel Zamudio con sus comentarios racistas sobre la degeneración de la música popular colombiana como parte de la influencia del jazz y de la música de baile caribeña.

Por otra parte, algunos artistas colombianos (muchos de ellos costeños) residentes en los Estados Unidos, participaban en un proyecto panamericano mucho más simplista, la formación de una orquesta con músicos de varios países latinoamericanos, la llamada Orquesta Pan-Americana, de la cual quedan las grabaciones hechas en Nueva York para Columbia entre 1929 y 1931. Esta contó con músicos y compositores como Alejandro Barranco, Angel María Camacho y Cano, Francisco ‘Pacho’ Galán y José Pianeta Pitalúa quienes alternaron con músicos yucatecos como Everardo Concha, José L. Bojorquez y Ruben Darío Herrera con un repertorio que incluyó géneros musicales colombianos como pasillos, porros, merengues, puyas y cumbias; yucatecos como las jaranas y jaranas con bomba; cubanos como la rumba, danza y danzón e internacionales como el fox-trot, el vals y el blues ⁴³. Se observa aquí el interés de dar a conocer tradiciones musicales locales e internacionales y de buscar su proyección internacional.

Otro aspecto que el Panamericanismo destaca en esos mismos años es la importancia de la prensa y de los nuevos medios de comunicación como el cine y la radio. Para este fin convoca a finales de 1926 (en vísperas de la Conferencia de La Habana) una reunión continental en los Estados Unidos con la participación de los voceros de la prensa local y latinoamericana.

42 Sherwell, ‘Pan Americanism and its Raison d’être’, *Bulletin of the Pan American Union*, 60, 11, (November 1926), p. 1068.

43 Richard K. Spottswood, *Ethnic music on records: a discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942*, Urbana: University of Illinois Press, 1990, IV pp. 2181-82. Otros músicos y compositores que participaron en dicho proyecto son Electo R. Mier y Rafael Vélez (este último probablemente también colombiano). *Pan-Americana*, una curiosa pieza que data de 1901 y fue grabada en 1912 por la orquesta de Victor Herbert, está probablemente vinculada a los primeros momentos del Panamericanismo. Ver Brian Rust y Allen G. Debus, *The Complete Entertainment Discography from the mid 1890s to 1942*, New Rochelle (NY): Arlington House, 1973, p. 345.

La reunión, que mereció el apelativo de ‘trascendental’, tenía como objeto examinar el determinante papel forjador de opinión de la prensa que se reconoce como ‘constructivo’ y ‘temible’ a la vez, recordando el papel que ésta había desempeñado en la construcción de los Estados Unidos ⁴⁴. Un año después, en 1927, en Colombia encontramos repercusiones de este mensaje pues meses antes de la aprobación de un préstamo para la extensión de su ferrocarril, el gobernador de Cundinamarca contrata la elaboración de una película (de cuatro mil pies de filmación) para promocionar en el país y el exterior, el potencial ‘industrial y agrícola’ de su departamento ⁴⁵. Este fue también el momento de la Exposición Internacional de Sevilla y de la Sesquicentennial International Exposition de Philadelphia, otros importantes escenarios de exposición de Colombia y su cultura y, para citar otro ejemplo, en mayo del mismo año se anuncia el contrato entre una compañía extranjera y el Ministerio de Correos y Telégrafos de Colombia para la instalación de la primera emisora en Bogotá ⁴⁶.

En la década siguiente muchos intelectuales latinoamericanos insistían aún en el Panamericanismo ‘ideal’ con amplia participación de opiniones de literatos y ensayistas, lo que sin duda mostraba la fuerza de la influencia de Sherwell y sus seguidores. En 1933, por ejemplo, José Santos Chocano (1875-1934) insiste en que aquél ‘no es un sueño’ y muestra cómo en la Conferencia de La Habana se dio la ‘reconciliación franca y definitiva’ de Perú y Chile y como la de Montevideo fue el escenario donde Paraguay y Bolivia dieron un ‘noble ejemplo de la paz sin egoísmos y de la cooperación sin restricciones’ ⁴⁷. Por otra parte, se desmentía la noticia de que Alfonso Reyes, como embajador de México en Brasil, impulsaría en la reunión de Montevideo la creación de la Liga de las Naciones de América ⁴⁸.

En Colombia, la polémica sobre la música nacional continúa en esos años en las páginas de *Mundo al día* y el punto de inflexión para la musicología llegaría con la publicación del cuarto volumen del *Boletín Latino-Americano de*

44 Sherwell, Pan Americanism, p. 1063.

45 ‘Colombia’, *Bulletin of the Pan American Union*, 61, 1, (January 1927), p. 59 y 61, 2, (February 1927), p. 179.

46 *Bulletin of the Pan American Union*, 61, 5, (May 1927), p. 491.

47 José Santos Chocano, ‘Crónicas de América. Dos bellos ejemplos’, *El Tiempo*, q19 de diciembre 19 de 1933, p. 4.

48 ‘No se ha pensado en la creación de la Liga de las Naciones de América’, *El Tiempo*, 16 de septiembre de 1933, p. 7.

Música, aparecido en Bogotá en 1938 como parte del proyecto de ‘Americanismo musical’ de Curt Lange y con motivo de las celebraciones del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. Teniendo en cuenta que ambos temas ya han sido abordados en trabajos separados nos concentraremos en el desarrollo de la influencia del Panamericanismo en el clima político e intelectual colombiano y en los textos de orientación musicológica que aparecieron durante los años cuarenta y cincuenta ⁴⁹. En ese contexto, es posible pensar que la promesa de Lange (hecha en el mencionado volumen cuarto del *Boletín*) de llevar a la reunión de Lima la propuesta de creación de una institución del Panamericanismo dedicada exclusivamente a la música, traería con el tiempo la creación de la infraestructura que permitiría la labor de Espinosa ⁵⁰. Sin embargo, la Conferencia de Lima, que se celebró ese mismo año, se centró en las discusiones acerca del problema indígena y es posible que en ese momento la proposición de Lange y la resolución de la creación de un centro de investigación musical no lograron adquirir el ‘momentum’ deseado ⁵¹. Por su parte, las actividades musicológicas de Lange obtendrían un sonoro eco en la prensa norteamericana desde su participación en el Congreso Internacional de la American Musicological Society en Nueva York en septiembre de 1939 ⁵².

Los cuarenta y cincuenta

La polarización creada por el nazismo y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial fueron elementos esenciales en nuestro medio para consolidar la idea de la conveniencia y los beneficios del acercamiento y la cooperación económica y militar con los Estados Unidos. En 1942 anotaba Jaime Posada en *El Tiempo*, que los ‘empréstitos financieros y militares’ norteamericanos no debían verse como ‘dominación’ sino como intentos de convertirnos en ‘amigos fuertes’ y – llamando a sentirse ‘orgullosos

49 Jaime Cortés, *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día (1924-1938)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004, Cap. II, pp. 51-71 y Bermúdez, *La investigación musical y la Universidad*, pp. 22-50.

50 F. Curt Lange, ‘Editorial’, p. 19.

51 Deborah Oropeza Keresey, ‘VIII Conferencia Panamericana (Lima, 1938). La creación de políticas de patrimonio cultural y defensa de derechos indígenas’, en Carlos Marichal (ed.), *México y las Conferencias Panamericanas, 1889-1938. Antecedentes de la globalización*, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2002, pp. 167-84.

52 Lazare Saminsky, ‘South American Report: Returning Traveler Describes Unusual Finds in Latin-American Lands’, *The New York Times*, September 8, 1940, Sunday, Section: Arts & Leisure, p 132.

al decirlo' – insistía en considerarlos como 'una contribución de todos a la prosperidad americana'. Posada concluía su ensayo, premiado por la Unión Panamericana, insistiendo en que la 'difusión de la cultura de unos países americanos en otros debe constituir permanente desvelo de nuestros gobernantes' y citando a su manera a Sarmiento, proponía que frente a la anarquía de la 'revolución y la guerra', 'mientras ustedes eran la barbarie, nosotros éramos la civilización' definiendo así la posición del Panamericanismo ante lo que ocurría en Europa en ese momento ⁵³. Arriba, vimos cómo también Cifuentes justificaba su 'americanismo' musical con argumentos semejantes durante la Primera Guerra Mundial.

El año anterior el mismo periódico había desplegado en primera página un panegírico dirigido a Nelson Rockefeller, a quien llamaba 'luchador desinteresado de la causa de Latinoamérica' y 'paladín del Panamericanismo' ⁵⁴. El entusiasmo panamericanista del momento se plasma en el programa musical de festividades de día de la independencia colombiana (20 de julio) de 1942, para las cuales se encargó la *Marcha Panamericana* de José Rozo Contreras (1884-1976) que se interpretaría – bajo su dirección – por parte de la Banda Nacional y un coro de mil quinientas voces acompañada de fuegos artificiales de veintiún castillos de pólvora con las banderas 'panamericanas' ⁵⁵. En una entrevista de la sección femenina de *El Tiempo* en la misma época ya trasluce la estrategia de impulsar lo cultural detrás de lo político y económico. Describiendo la llamada 'cooperación intelectual Panamericana', la Sra. Concha Romero James, encargada de esas oficinas, la define como una cooperación 'práctica' y que además de lo económico, agrícola y comercial, englobaba también lo educativo, artístico y literario aunque – entrevistada para un periódico colombiano – se lamenta del poco conocimiento de Colombia que había en los Estados Unidos ⁵⁶. Vemos cómo la investigación y la educación (profundizar y aumentar el conocimiento) eran parte esencial de aquella agenda activa de la presencia norteamericana en Latinoamérica. Justamente en esos mismos años, el joven José I. Perdomo Escobar, autor ya del *Esbozo histórico sobre la*

53 Jaime Posada, 'El Panamericanismo. Ensayo premiado en el concurso abierto por la Unión Panamericana', *El Tiempo*, 21 de junio de 1942, p. 2.

54 Ronald Hunt, 'Un paladín del Panamericanismo. Nelson Rockefeller, millonario y coordinador de las Américas', *El Tiempo*, 6 de mayo de 1941, p. 1.

55 'Acordado el programa para los festejos patrios en la ciudad', *El Tiempo*, 8 de julio de 1942, p. 15.

56 Cecilia Hernández, 'La Unión Panamericana', *El Tiempo*, 22 de febrero de 1939, p. 4.

música colombiana publicado en el 1938 por Lange en su *Boletín*, realiza estudios de postgrado en ‘Derecho Interamericano’ en la escuela de Derecho de la Universidad de Michigan en Ann Arbor ⁵⁷.

También, es este el momento del surgimiento de una iniciativa que reunía la filantropía, el desarrollo académico y educativo y el programa general de contención del comunismo y la diseminación del ideal de vida norteamericano emprendido por el gobierno de los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Este programa se desarrolló en las actividades de entidades públicas como la Comisión Fulbright, establecida en 1946, o privadas, como la Fundación Ford, renovada después de la muerte de Henry Ford en 1947 o la Rockefeller (que data de 1913 y es una de las más antiguas junto con la Carnegie de 1906) ⁵⁸. Ésta última por ejemplo, desde el advenimiento del nazismo en los años treinta implementó un programa de traslado de académicos, intelectuales y artistas alemanes y europeos (muchos de ellos judíos) desde Europa a instituciones educativas en los Estados Unidos ⁵⁹. Dicho programa benefició inmensamente el desarrollo de la musicología moderna pues permitió contar con los aportes de Curt Sachs (1881-1959), Alfred Einstein (1880-1952), Paul Nettl (1880-1972), Emmanuel Winteritz (1898-1983), Paul Henry Lang (1901-91) y Edward Lowinsky (1908-85) entre otros. En nuestro caso, por ejemplo, y esta vez en el terreno de la psicología social, otro de estos inmigrantes, Kurt Lewin (1890-1947) proponía por primera vez en 1946 el concepto de ‘investigación-acción’, fundamental para el desarrollo de las teorías del sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1925-2008) en los años setenta ⁶⁰.

57 Ficha biográfica. José I. Perdomo Escobar Pbro., *Boletín de Programas. Radiotelevisora Nacional de Colombia*, XX, 205, (septiembre 1961), p. 19 y José I. Perdomo Escobar, ‘Esbozo histórico sobre la música colombiana’, *Boletín Latino-Americano de Música*, IV, (1938), pp. 387-570.

58 Para profundizar estos aspectos ver Edward H. Berman, *The Ideology of Philanthropy: Influence of the Carnegie, Ford and Rockefeller Foundations on American foreign policy*, Albany (NY): State University of New York Press, 1983 y Robert F. Arnove (ed.), *Philanthropy and Cultural Imperialism. The Foundations at home and abroad*, Bloomington (IN): Indiana University Press, 1982.

59 John Ensor Harr y Peter J. Johnson, *The Rockefeller Century: Three Generations of America's Greatest Family*, New York: Charles Scribner's Sons, 1988, pp. 401-03. Este grupo de inmigrantes incluye, entre otros, a personajes de la talla de Arnold Schoenberg (1874-1952), Thomas Mann (1875-1955), Albert Einstein (1879-1955), Wanda Landowska (1879-1979), Walter Gropius (1883-1969), Arthur Rubinstein (1887-1982), Fritz Lang (1890-1976), Max Horkheimer (1895-1973), Bertolt Brecht (1898-1956) y Theodor W. Adorno (1903-69).

60 Kurt Lewin, ‘Action research and minority problems’, *Journal of Social Issues*, 2, (1946), pp. 34-46. Lewin había sido alumno de Carl Stumpf (1848-1936) además de psicólogo pionero de la etnomusicología y fundador del Berliner-Phonogramm-Archiv cuyo primer

Los artículos coleccionados en el libro *Folklore colombiano* de J. M. Emirto de Lima (c1892-1972), pianista, pedagogo y compositor curazaleño residente en Barranquilla desde alrededor de 1910, constituyen el cuerpo más importante de estudios musicológicos de su momento. Se trata de una serie de estudios, artículos divulgativos, periodísticos y textos de conferencias sobre música colombiana escritos en su mayoría durante los años treinta y que abarcan las vertientes tradicional, popular y académica de la música del país ⁶¹. Surgen en un momento de optimismo, el comienzo de la presidencia de Eduardo Santos, aunque están cautelosamente dedicados tanto a él como a su predecesor Alfonso López Pumarejo. El rápido crecimiento de la radio y la creciente integración vial y económica del país, así como el fuerte impulso a la industrialización, todo de la mano de la influencia de los Estados Unidos, hicieron que De Lima prestara atención a la importancia del surgimiento de la música popular, la radiodifusión y la industria discográfica, lo que constituye sin duda, una de sus mayores contribuciones. A comienzos de los años treinta, De Lima había sido el primero en publicar varios artículos sobre la canción colombiana y la música de la costa atlántica en *Acta Musicologica*, la publicación de la Sociedad Internacional de Musicología ⁶². Como veremos más adelante, Guillermo Abadía inicia sus trabajos a mediados de la década de 1940, elaborando artículos divulgativos centrados especialmente en los aspectos coreográficos de bailes colombianos diseñados para ser presentados en escenarios con música de canciones y piezas instrumentales populares en aquel momento ⁶³.

director fue Erich M. von Hornbostel (1877-1935), quien también vivió brevemente en los Estados Unidos después de su salida de Alemania en 1933.

61 Emirto de Lima, *Folklore colombiano*, Barranquilla: [Ed. del autor], 1942.

62 Emirto de Lima, 'La musique Colombienne', *Acta Musicologica*, II, 3, (Jul. 1930), pp. 92-96; 'La chanson populaire en Colombie', *id.*, IV, 3, (Jul. Sept. 1932), pp. 128-29 y 'Divers manifestations folkloriques sur la côte des Antilles en Colombie', *id.*, VI, 4, (Oct.-Dec. 1935), pp. 167-69.

63 Con el nombre de Julio Abadía aparecen: 'El Trapiche (bambuco). Bailes típicos colombianos', *Cromos*, LVI, 1403, 27 de noviembre de 1943, p. 44-45 y 69; 'La guabina', 'El galerón'; 'La Cumbia', *Cromos*, LVII, 1409, 15 de enero de 1944, pp. 42-43 y 62 y 'El currulao', *Cromos*, LVII, 1427, 20 de mayo de 1944, pp. 4-5 y 55. Harry Davidson cita abundantemente de estos artículos en las voces correspondientes de su *Diccionario Folklórico de Colombia*, Bogotá: Banco de la República, 1970, 3 vols. El primer artículo aparece firmado por Guillermo Abadía pero en el título se atribuye a Julio Abadía. No parece verosímil que en una publicación de tanta importancia como la mencionada revista, el error tipográfico se haya repetido durante casi un año sin corregirse y puede pensarse entonces, en otras razones para haberlo mantenido. Por ejemplo, en el artículo 'El Galerón' de 1961, hay una curiosa cita de Guillermo Abadía al texto de Julio Abadía sobre el mismo tema (p. 24).

En cuanto a la creación musical, surgen hechos concretos en su intención de vincularse con la acción real del Panamericanismo, como la conga *Panamerican Way*, con música del catalán Enric Madriguera (1904-73) y grabada en Nueva York en septiembre de 1940 por la cantante costeña Sarita Herrera y su grupo ⁶⁴. Si bien esta pieza intenta ser música de baile internacional, se alinea también con las aspiraciones de la dirigencia costeña colombiana, para quien representó un gran atractivo el desarrollo de sus tramos de la Carretera Panamericana, aduciendo como razón principal el desarrollo del turismo a esas ‘regiones pintorescas’, poseedoras además de ‘reliquias históricas’ como las llama uno de sus líderes locales ⁶⁵. La Carretera Panamericana había sido ideada como ferrocarril en 1889 en la Primera Conferencia y replanteada como carretera en la Quinta Conferencia de Santiago de Chile en 1923, donde se convocó a una reunión específica para discutir sus alcances, que se celebró en Buenos Aires dos años después.

Además de la citada colección de artículos de De Lima, para el público educado lo más cercano a la musicología eran los escasos artículos sobre música que se publicaban en periódicos y revistas. Además de ocasionales artículos periodísticos, las revistas culturales incluyeron temas musicales desde los años cuarenta, aunque en ellas es mayor la presencia de partituras de piezas cortas (vocales e instrumentales), ejemplos todas de un patente nacionalismo musical. Por otra parte, las revistas de gran circulación aportaban material gráfico y tanto éstas como las culturales le abrieron paso a una nueva vertiente de costumbrismo literario que mostraba al gran público – con visos de exotismo – las antiguas tradiciones culturales todavía existentes en el país.

Ninguna de ellas logró recuperar la ya citada tradición musical de *Mundo al día*. Después de su desaparición en 1938 y bajo la égida de la modernización y el crecimiento económico surgen en esos mismos años algunas revistas que incluyeron música en sus contenidos, como por ejemplo *Vida*, publicación de la Compañía Colombiana de Seguros que se definía como ‘de arte y literatura’. Sus ilustraciones y diseño estuvieron a cargo de destacados artistas como Santiago Martínez Delgado y sus fotografías encarnaban el aire de modernidad que se comenzaba a vivir en el país. Sin

64 Spottswood, IV, p. 1973.

65 ‘Carta de don Julio Gerlein para don Luis Eduardo Nieto Caballero’, *El Tiempo*, 11 de enero de 1943, p. 2.

embargo, el hispanismo y el catolicismo fueron las constantes de su contenido, algo que no podía resultar extraño pues la efigie de Cristóbal Colón había sido el símbolo de la compañía desde su fundación en 1874, reflejo del profundo atavismo hispánico de las elites colombianas y renovado en ese momento por el entusiasmo por la ‘Madre Patria’ reavivado por la reciente victoria de Franco en la Guerra Civil Española. En sus páginas se incluyeron algunas partituras como por ejemplo, el tradicional *Ave Maria* de Gounod, el famoso y ya para entonces emblemático *Intermezzo* de Luis A. Calvo y *El negro Luis*, un desconocido pasillo del aún más desconocido compositor Joaquín Arias, ilustrado por Martínez Delgado con la misma imagen estereotipada con que se representaba a los negros en los Estados Unidos y en el Caribe ⁶⁶. Este desprecio por la cultura popular también lo deja traslucir Otto de Greiff, crítico literario de la revista, quien, por ejemplo, acepta ‘la desaliñada presentación, el enorme desgredo y el mal gusto’ de uno de los libros que comentaba, sólo por el hecho de ser una ‘edición económica, dedicada al pueblo’ ⁶⁷. En ese ambiente intelectual tampoco resultaba extraño el epíteto de ‘negro analfabeto’, con que en las páginas de *El Tiempo*, y *El Liberal*, Alberto Lleras y otros calificaban a Gaitán alrededor de 1938 ⁶⁸. Otro tanto ocurría en las caricaturas de una década más tarde en donde se le representaba como jefe de un grupo de negros (llamada La Tribu Gaitanista) que apuñaleaba a un hombre blanco haciendo eco de la afirmación del caudillo Conservador Laureano Gómez, quien en una conferencia de 1947 aseguraba que Gaitán entregaría el país a una ‘horda africana’ ⁶⁹.

Cromos era una revista diferente, moderna, de actualidades y gráfica ante todo, que tampoco pudo escapar al clima intelectual católico, hispanista y reaccionario que mencionamos. En la década de los cuarenta la imagen de modernidad encarnada en el cine norteamericano forma parte esencial

66 ‘Primer Intermezzo. L. A. Calvo’, III, 25, (junio de 1939), s.p.; ‘Ave María de Gounod’, *Id.*, III, 28, (diciembre de 1939), s.p.; ‘El Negro Luis. Un pasillo de Joaquín Arias’, *Id.*, III, 30, (marzo de 1940), s.p.

67 Otto de Greiff, ‘El rincón de los libros’, *Vida*, VI, 47, (noviembre y diciembre de 1942), p. 27.

68 José Antonio Osorio Lizarazo, *Gaitán. Vida, muerte y permanente presencia*, Buenos Aires: Ediciones López Negri, 1952, p. 217.

69 Darío Acevedo Carmona, *Política y caudillos colombianos en la caricatura editorial, 1920-1950. Estudio de los imaginarios político partidistas*, Medellín: Universidad Nacional de Colombia/La Carreta Editores, 2009, p. 159.

de su contenido a través de frecuentes reportajes gráficos a las más fulgurantes estrellas de Hollywood. Sin embargo, el cine nacional construía otras imágenes, más coherentes con la ideología dominante del nacionalismo hispanista, patentes en varias fotos de la sección de sociales que muestran damas de peineta y mantilla y sobre todo en una portada que promocionaba la película *La ciudad fecunda o Popayán a través de los tiempos* en la que aparece el poeta, excandidato presidencial y exembajador Guillermo Valencia con capa y sombrero cordobés rodeado de damas de su familia y de la elite de la ciudad vestidas de ‘manolas’⁷⁰. No obstante, el modelo de Hollywood se torna más significativo cuando se llena de contenido nacional, como se ilustra por ejemplo, en el reportaje dedicado a *Bajo el trapiche*, película musical colombiana estrenada en abril de 1943. Sus fotografías nos muestran a la protagonista femenina – chilena, como algunos de los técnicos y actores – alternando con un galán local – además locutor de radio – en una comedia de escenario rural pero de temática moderna, con piezas musicales que incluyen pasillos, boleros, un porro y una ‘conga alegre’, la mayoría con música de Emilio Murillo (1880-1942), pilar indiscutido de la música nacional y quien murió durante el rodaje de la película⁷¹. Y justamente la canción que le da el título a la película, el bambuco *El trapiche* con música de Murillo y texto del también reconocido poeta costumbrista Ismael Enrique Arciniegas (1865-1938), es aquella escogida por Guillermo Abadía y por el actor, bailarín y coreógrafo Jacinto Jaramillo, para iniciar una serie de artículos sobre ‘bailes típicos colombianos’ que se publicaría en dicha revista durante ése y el siguiente año. Jaramillo, quien había pasado una temporada trabajando en Hollywood, ‘estiliza’ y ‘sintetiza’ (usando las palabras de Abadía) los trajes de dichos bailes que se fijan en secuencias fotográficas de las diferentes posiciones de su coreografía demostradas por él mismo con la ayuda de modelos y bailarinas profesionales, algunos, también integrantes del Ballet Nacional.

En las páginas de *Cromos*, contrario al enfrentamiento cultural y de repertorio musicales que algunos dicen encontrar en aquellos años, se advierte un

70 *Cromos*, LV, 1368, 27 de marzo de 1943. Las mismas imágenes del poeta Valencia y los miembros de la elite de la ciudad figuran en el lienzo de gran formato *Apoteosis de Popayán* que sigue el programa del poema *A Popayán* del mismo Valencia, obra del artista local Efraín Martínez (1898-1956), trabajado entre 1935 y 1956 e instalado en el paraninfo de la Universidad del Cauca.

71 ‘El cine colombiano da sus primeros pasos’, *Cromos*, LV, 1367, 20 de marzo de 1943, pp. 4-5.

gran eclecticismo y fidelidad a lo real en la imagen pública de la música colombiana promocionada a través del cine y de la radio, mostrando la coexistencia de una música ‘nacional’ que incluía variantes regionales y que incorporaba la gran influencia de la música caribeña y norteamericana. Sin embargo, había también intelectuales que reivindicaban la herencia indígena americana y que recibieron apoyo de colegas norteamericanos como Hershel Brickell, quien se reconoce portador de sangre indígena y que insiste – citando al arqueólogo Gregorio Hernández de Alba – en el papel del ‘indio como denominador común de ambos continentes’ a su vez que defiende el legado de los arqueólogos norteamericanos que trabajaron en Centro y Suramérica a los que llama ‘verdaderos “pioneers” del Panamericanismo’. Asimismo, ve el futuro de nuestros países como una democracia pacífica basada en un ‘cimiento nativo’ que no ‘excluya las cosas vitales de otros continentes y épocas’⁷². Las investigaciones de John Alden Mason al igual que el desarrollo del proyecto arqueológico de Chichen Itzá tuvieron también amplia cobertura en las páginas del órgano de difusión del Panamericanismo⁷³.

En Bogotá la IX Conferencia Panamericana de 1948 se convirtió en un evento social y cultural para la ciudad que despertó muchas expectativas. Algunos intelectuales esperaban un entendimiento ‘dentro de la razón, la justicia y el sentimiento de la unidad levemente ofuscado por la presencia de elementos extraños a la vida del continente’. Los problemas de Palestina y de las colonias en América salen a relucir, mientras otros llamaban la atención sobre la redención del campesino latinoamericano y de sus ‘aldeas’. El escritor Osorio Lizarazo, de viaje en Buenos Aires, publica en esos días un artículo que alaba la independencia de la Argentina de Perón, país de donde llegaron las personas y las ideas para celebrar un Congreso de Estudiantes que hiciera contrapeso a la tutela de los Estados Unidos en la Conferencia y así fue como Fidel Castro y otros líderes estudiantiles estuvieron presentes en ella y su fatal desenlace del 9 de abril⁷⁴.

Los periódicos de aquellos días nos dan una idea de la oferta de los espectáculos y de las preferencias musicales en boga en la capital. Natural-

72 Hershel Brickell, ‘Una de las bases de la amistad Panamericana: Arqueología y democracia’, *El Tiempo*, noviembre 1, 1942, p. 2.

73 *Bulletin of the Pan American Union*, 61, 2, (February 1927), pp. 107-21.

74 José A. Osorio Lizarazo, ‘Caminos de América. Esencia de la revolución argentina’, *El Tiempo*, 5 de abril de 1948, p. 16.

mente, las voces que se oyen en las entrevistas son las de la elite, pero los llamativos anuncios de los espectáculos de revista musical nos permiten incluir también las preferencias de otros sectores sociales. Por ejemplo, la hija del delegado del Brasil a la Conferencia Panamericana cuenta en una entrevista que prefiere el ‘fox y el blue’ para bailar, mientras que la esposa del de Bolivia reconoce que no entiende mucho de música clásica y que para bailar prefiere la música ‘folklórica’ argentina y colombiana, y de esta última, el porro, que es ‘el más conocido’, aunque también menciona el pasillo. Sabemos además que un conjunto musical del departamento de Santander llamado ‘Los Comuneros’ (cuyo nombre alude a la breve insurrección popular de 1781) viaja a la capital con el objeto de mostrarse ante los ‘visitantes extranjeros’; y que Nidia Madrid, ‘La Venus del Caribe’ se presenta en el Teatro Real muy ligera de ropas y bailando la ‘rumba’ acompañada de una orquesta en vivo. En cuanto a las ofertas comerciales, el Almacén Campos anuncia descuentos en paños ingleses, franceses, americanos y nacionales para ‘el gran público que venga a ver la Conferencia’ y que probablemente terminaron en manos del pueblo que saqueó casi todo el comercio de la ciudad ⁷⁵.

Para el público norteamericano apareció un artículo de Ray Josephs, periodista del *Milwaukee Journal* que desde Bogotá advierte sobre la importancia de la reunión y cita declaraciones de Alberto Lleras acerca de la necesidad del fortalecimiento del sistema panamericano y del necesario protagonismo de Colombia en la lucha anticomunista. Sin mayor explicación, y como necesaria dosis de exotismo, incluye una curiosa foto intitulada ‘La Cumbia’, definida como un ‘baile erótico nativo’ (‘erotic native dance’) que sirve para ‘animar las fiestas’. Algo no muy lejano – como anotamos arriba con respecto a la revista *Vida* – de las representaciones de los afro-colombianos que se usaban en Colombia en ese momento. Para finalizar, el grupo de los entrevistados incluye a Gaitán de quien el autor afirma – sin citarlo – que se enorgullece de su ancestro indígena, repitiendo además los ya famosos clichés de la Atenas Suramericana y de la larga tradición democrática del país ⁷⁶.

75 Baldomero Sanín Cano, ‘De las colonias en América’, *El Tiempo*, 5 de abril de 1948, p. 4; ‘Paños para la Panamericana’, id., p. 3; Jorge Cabarico Briceno, ‘Entretelones’, p. 7; Ramón Manrique, ‘Cómo es la aldea colombiana’, id., p. 7. Elvira Mendoza, ‘El detalle femenino. Quiénes son y cómo son las señoras de los Jefes de las delegaciones americanas’, id., p. 17, Víctor Aragón, ‘El problema Palestino y la Panamericana’, id., pp. 4, 19.

76 Ray Josephs, ‘Breathless Bogota’, *The Milwaukee Journal*, December, 1947, pp. 10-11.

En la IX Conferencia, la sección de ‘Cooperación intelectual y bienestar social’ rindió un informe en que se incluyen los temas de propiedad intelectual y bienestar infantil. Además, en lo que toca nuestro tema, el numeral tercero de la declaración se refiere por fin a la posibilidad de creación de un ‘centro encargado de divulgar las obras de los compositores de las Américas’, de acuerdo con la resolución aprobada en la VIII Conferencia de Lima una década antes. En 1940 en reunión del Consejo Directivo del 29 de junio, se había creado la ‘Oficina de Música’ de la Unión Panamericana que funcionó con la dotación Carnegie por tres años y que en 1948 ya formaba parte del Departamento de Asuntos Culturales. El informe hablaba además de programas de cooperación entre centros musicales y compositores de los diversos países⁷⁷. Así, además de la creación de la OEA y del Consejo de Defensa Interamericano, las instituciones musicales del sistema panamericano obtienen un definitivo espaldarazo en la reunión de Bogotá.

Alrededor de 1945, los escritos de Abadía y de Zamudio se encontraban sumergidos en la indefinición conceptual de lo ‘folklórico’ aunque en ellos quedaban muy claras las dos orillas opuestas desde donde hablaban. De un lado, Zamudio se preguntaba por la música, sus esquemas rítmicos y melódicos y por sus criterios de transcripción, del otro, Abadía pensaba sólo en los bailes y, en cuanto a la música, sólo se refería a las canciones de música nacional popular más prestigiosas y más difundidas por los discos y la radio. Así, Abadía cree presentar productos de investigación musical pero en realidad lo que hace es contribuir a forjar un canon oficial musical que más tarde, en 1961, pide defender con ‘una actitud intransigente’ ante los falseamientos y tergiversaciones de su ‘autenticidad’⁷⁸.

Por su parte, a pesar de haber sido presentado como conferencia en enero de 1936, sólo en 1949 se da a conocer públicamente el trabajo de Zamudio sobre música colombiana, con su publicación en la *Revista de la Indias*, que incluye adiciones y ejemplos musicales. A pesar de que la música de la costa atlántica se menciona (y merece las anotaciones racistas

77 ‘Vasta labor cultural desarrolla ahora la Unión Panamericana’, *El Tiempo*, 5 de abril de 1948, p. 16.

78 Guillermo Abadía, ‘El currulao’, *Boletín de Programas. Radiotelevisora Nacional de Colombia*, XXI, 210, (marzo 1962) p. 6.

79 Daniel Zamudio, *El Folklore Musical en Colombia*, Suplemento de la *Revista de las Indias*, 14, (mayo-junio de 1949), 30 pp.

que arriba citamos) no contiene transcripciones musicales de ella, pues las que aparecen se refieren en la música ‘nacional’ del interior del país⁷⁹. Por su parte, en 1952 Abadía comienza el proceso de desarrollo de sus escritos de mediados de la década anterior, que tendrán además una nueva reformulación a finales de esa década y comienzos de la siguiente⁸⁰.

El carácter confuso del nacionalismo cultural colombiano durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla (1900-75) se detecta muy claramente en la influyente revista cultural y artística *Hojas de Cultura Popular Colombiana* creada en la administración de Laureano Gómez pero que en 1953 es asumida por la ‘Dirección de información y propaganda del Estado’ y que tiene gran resonancia durante su gobierno. Allí se ve representado un nuevo grupo de intelectuales (como Luis Duque Gómez) que habían orientado sus esfuerzos – como arriba citamos – a la recuperación de lo indígena y lo nacional en el plano cultural a través de la investigación antropológica y arqueológica. El deseo de recuperación de antiguos estudios históricos y etnográficos se patentiza también con la inclusión en sus números, con motivo de su centenario, de las láminas de la Comisión Corográfica de mediados del siglo anterior. De otro lado, y continuando su labor de la década anterior, en 1954 y como parte de la celebración de sus ochenta años de fundación, la Compañía Colombiana de Seguros también lleva a cabo proyectos como un ciclo mensual de emisiones diarias sobre la historia de la canción colombiana, retransmitido por tres importantes emisoras de la ciudad a cargo de Andrés Pardo Tovar (1911-72), de cuya trayectoria trataremos más adelante⁸¹.

Analizando al azar uno de los números de *Hojas*, el No. 46 de octubre de 1954, encontramos muchos de los elementos del eclecticismo nacionalista de aquel momento. La portada, por ejemplo, es ilustrada por un grabado de Sergio Trujillo Magnenat que muestra un rudo carpintero trabajando, modelado en las ya legendarias figuras de Siqueiros y Ribera, mientras que la portadilla es una fotografía de página entera de una sofisticada modelo de clase alta disfrazada de campesina e identificada con el subtítulo ‘Torbellinos

80 Guillermo Abadía, ‘Glosas para tres danzas típicas colombianas’, *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 18, (junio 1952), s.p.

81 ‘Ochenta años de canciones’, *El Tiempo*, 1 de octubre de 1954, p. 11. Las emisoras eran la Nueva Granada, Radio Continental y la HJCK.

82 Jacques Gilard, ‘Le debat identitaire dans la Colombie des années 1940 et 1950’, *Caravelle*, 62, (1994), p. 24.

y bambucos-Colombia'. Glosando lo afirmado por Gilard en su estudio sobre los debates identitarios en Colombia en esos años, vemos como la clase dirigente colombiana le daba su propio espejo al pueblo para que se mirara en él ⁸². Volviendo al contenido de la publicación, un artículo sobre la Virgen de Chiquinquirá escrito por la autoridad sobre el tema, el dominico Andrés Mesanza, y otro sobre el convento del Santo Ecce Homo, también dominico, nos revelan el filón católico del régimen, reconocido por el mismo Rojas Pinilla como 'cristiano nacionalista'. Las contribuciones literarias son de próceres antiguos y nuevos como José M. Vergara y Vergara, Guillermo Valencia, José Eustacio Rivera y Federico Rivas Frade y se da cabida al nuevo costumbrismo, no muy diferente al tradicional, a cargo de Eduardo Santa, pero que alterna debidamente con su modelo canónico del siglo anterior, el escritor y también pionero de la musicología José Caicedo Rojas (1816-98). En términos de la recuperación histórica antes mencionada, en el número que comentamos se incluye un extracto del diario del primer viaje de Colón y un artículo en su honor destacando su celo católico y enaltecándolo como pionero de la evangelización, para rematar con una semblanza de Manuel M. Paz, dibujante de la Comisión Corográfica y autor de algunas de las láminas reproducidas por la revista en muchos de sus números. Las ilustraciones de Francisco Gil Tovar, con sueltos trazos, refuerzan cada uno de los temas presentes, indígenas remeros, bucólicos campesinos, monjes y niños estudiando y un par de grabados adicionales de Trujillo que conjugan en una misma página la selva del poema de Rivera y la Virgen María del de Rivas Frade. Para finalizar, las dos contribuciones musicales se sitúan perfectamente en los ejes ya mencionados, catolicismo e hispanismo. Por un lado, la partitura principal, el bambuco para canto y piano *La Medalla* con texto de Carlos López Narvaéz (1897-1971) y música de Efraim Orozco (1897-1975), ambos caucanos, está también dedicada a la Virgen. El hilo religioso no desaparece en la única contribución musicológica a este número, un estudio sobre música indígena del Amazonas del misionero franciscano Alberto de Cartagena con transcripciones en notación musical de cantos de los grupos Huitoto, Bora, Muinane, Murui y Rossigaró realizadas por Calvarina de la Pasión, misionera de la Inmaculada Concepción. Siguiendo la misma línea de Marcelino de Castellví y Francisco de Igualeda, estos cantos se presentan,

83 Fray Alberto de Cartagena, 'Cantos indígenas', *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 46, (octubre de 1954), s.p.

si bien sólo en forma descriptiva, sin ningún comentario relacionado con la labor de aculturación religiosa que los misioneros catalanes y valencianos habían desarrollado, por encargo del gobierno colombiano, desde su llegada a comienzos del siglo ⁸³.

Desde la década anterior la literatura costumbrista y la crónica de viajes había comenzado a sustituir los relatos históricos sobre la música tradicional colombiana; con esto, vemos como los ya citados esfuerzos del Panamericanismo desde mediados de los años veinte habían comenzado a rendir amplios dividendos. Ahora bien, concentrándonos en la música afro-colombiana, que se discutirá en la última sección de este texto, se consolida una tradición iniciada desde comienzos de los años cuarenta con la aparición en la prensa de circulación nacional de los relatos de Antonio Brugés Carmona (1911-56), centrados en la temática del canto y la música que Gilard más tarde revelaría cómo clarísimos antecedentes del realismo mágico de los años sesenta ⁸⁴. En 1952, antes del golpe militar de Rojas Pinilla, *Hojas* publica uno de los últimos textos de Brugés Carmona sobre estos temas ⁸⁵. Otros intelectuales y artistas costeños también participaron de esta tendencia, como por ejemplo el pintor y escritor Héctor Rojas Herazo (1921-2002), aunque los textos fundamentales en este proceso, sobre todo como claro apoyo en el surgimiento del vallenato, son los del científico y sacerdote antioqueño Enrique Pérez Arbeláez (1896-1972), por largos años residente en aquella región y de los cuales *La cuna del porro*, de 1953, es tal vez al más significativo. En su texto Pérez Arbeláez reconoce la inocultable popularidad de la música de baile costeña en la radio y en la industria fonográfica y postula una conexión directa entre los porros de la radio y de los discos y la música tradicional del entonces departamento del Magdalena ⁸⁶. Esto no era del todo cierto pero se aceptó, aunque los porros orquestales fueran en realidad herederos de otra tradición musical, que dada su común herencia afro-americana, estaba naturalmente emparentada con la de los cantos

84 E. Bermúdez, 'Jacques Gilard y la música popular colombiana', *Caravelle*, 93, (2009), pp. 19-40.

85 Antonio Brugés Carmona, 'Las danzas de nochebuena', *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, 24 (diciembre de 1952), s.p.

86 Hector Rojas Herazo, 'Danza y canción del litoral', *Sábado*, 21 de diciembre de 1946, p. 15 y Enrique Pérez Arbeláez, *La cuna del porro. Insinuación folklórica del Departamento del Magdalena en Colombia*, Bogotá: Ed. Antares, 1953, p. 20. Otro de sus textos importantes en este sentido es 'Literatura popular del Magdalena', *Revista de América*, 12 (1945), pp. 360-67.

de acordeón del Magdalena pero que era muy diferente en su estilo y que List elige como objeto de estudio en la década siguiente. El texto de Rojas Herazo, por ejemplo, sería importante en la formulación de las ideas de Zapata Olivella y Abadía, pero la intención de Pérez Arbeláez iba más allá, pues proponía un estudio que pudiera conectar el esnobismo de las modas intelectuales de los que llama ‘nubícolas’ con la ‘elementaridad’ del pueblo, que considera, recurriendo al populismo triunfante del momento, ‘fundamento de la nacionalidad’⁸⁷.

De lo aquí analizado podemos concluir que ni el débil populismo de Rojas Pinilla ni su moderado antioligarquismo pudieron superar la ideología de la clase dominante, la misma de los partidos políticos que pretendía reemplazar. Su caída en 1957 y el pacto de los dos partidos tradicionales con que se instaura el ‘Frente Nacional’ al año siguiente (con su democracia restringida de eliminación de la oposición y alternación de los dos partidos en el poder con la consiguiente repartición de cargos públicos y de presupuestos), encuentra su presidente ideal en Alberto Lleras Camargo, tal vez el político más experimentado en su relación con los Estados Unidos y quien, después de haber dejado su cargo como secretario de la OEA en 1954 se establece de nuevo en Colombia como rector de la recién fundada Universidad de los Andes. Lleras Camargo había sido ficha clave en el derrocamiento de Rojas Pinilla como firmante, con Laureano Gómez, de la Declaración de Benidorm de julio de 1956 y del Pacto de Sitges de julio del año siguiente. Todavía durante su mandato en la OEA, en 1953, Guillermo Espinosa fue nombrado en la dirección de la División de Música de la Unión Panamericana. Poco después otro colombiano, Guillermo Nannetti Cárdenas, ministro de Educación de Santos en 1941, diplomático en los Estados Unidos en 1943 y vinculado a la UNESCO en 1949, llega en 1955 a la jefatura del Departamento de Educación de la misma institución y desempeña un papel fundamental en los planes de formulación de un programa cultural conjunto para América Latina⁸⁸. Así, Colombia quedaba situada en óptima posición para el desarrollo de la musicología y del movimiento de nuevos compositores en la región, puntales de la acción musical del Panamericanismo.

⁸⁷ Pérez Arbeláez, *La cuna*, p. 9.

⁸⁸ ‘La Unión Panamericana formula un programa para la América Latina’, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1955, p. 20.

Los sesenta

El lanzamiento de la *Alianza para el Progreso* por parte de John F. Kennedy en su discurso de posesión en enero de 1961 y su definición de dicho programa en un artículo de la revista *Life* en español, fueron vistos con esperanza por los norteamericanos, pues retomaban la idea de un Panamericanismo de todos, centrado en la OEA, con énfasis en la alimentación, la agricultura y la educación. Detrás de la propuesta de que Colombia sirviera de piloto del programa, subyacían los temas de las expropiaciones de compañías norteamericanas y de los excesos por parte de otros gobiernos así como el ánimo de transformar las revoluciones que eran ‘baños de sangre’ en un ‘desarrollo ordenado’⁸⁹. Inicialmente se enviaron a Latinoamérica dos equipos de trabajo, uno dirigido por George McGovern, director del programa ‘Food for Peace’ y el otro por James Symington, guitarrista y cantante ‘folk’, hijo de un senador Demócrata de Missouri, que viajó a Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay y Argentina ofreciendo granos, semillas y otros alimentos, e induciendo a realizar programas de Reforma Agraria⁹⁰. El gobierno de Lleras Camargo seleccionó el programa de Acción Comunal – creado hacía un tiempo – como puntal de la implementación del dinero y los alimentos de la Alianza para el Progreso y los recién llegados Cuerpos de Paz entraron a trabajar en conjunto con algunas de las más de ocho mil juntas de Acción Comunal existentes en barrios y localidades de todo el país. Éstas contaban con el apoyo de los párrocos y de la jerarquía eclesiástica y eran asistidos por ‘promotores’ colombianos quienes, becados por el gobierno, habían seguido cursos en la Universidad Nacional, especialmente en las carreras de Ciencias Humanas. Muchos de estos promotores recibían como pago por su trabajo becas que los llevaban de nuevo a la Universidad, fondo en el que también participaba el sector privado⁹¹. El acento en el campo como lugar de trabajo de los jóvenes cooperantes ponía el dedo en la llaga en el largo conflicto rural colombiano que en ese momento atravesaba por

89 Tom Harris, ‘Kennedy’s Alianza para el Progreso is a long overdue message of hope’, *St. Petersburg Times*, Jan 31, 1961, p. 11A.

90 ‘Alliance for progress’, *Time Magazine*, Feb. 24, 1961, en <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,828777,00.html>

91 ‘106 millones de pesos sin invertir en Acción Comunal’, *El Tiempo*, 20 de mayo de 1962, p. 26.

una importante transformación que más tarde llevaría a configurar nuestro actual conflicto armado ⁹².

La prensa nacional da un gran despliegue a otro discurso de Kennedy, el de marzo de 1961 ante el cuerpo diplomático latinoamericano en Washington, en donde se enfatiza el problema del hambre, de los planes individuales de fomento de cada país y de la necesaria participación de ellos en la ‘maravilla de la ciencia moderna’. Se hace también un llamado a los científicos latinoamericanos a capacitarse en los Estados Unidos para conseguir el avance de la instrucción técnica en sus países. Y en uno de sus últimos apartes, llama al intercambio y la cooperación académica, entendida como ‘enriquecer la vida y la cultura de los Estados Unidos’ con profesores que enseñen allí y con jóvenes que estudien en Latinoamérica, para rematar afirmando que ‘necesitamos acceso a la música, al arte y al pensamiento de los grandes filósofos latinoamericanos, porque sabemos que tenemos mucho que aprender’ ⁹³. En ese mismo mes se lanzó el ya mencionado programa de Cuerpos de Paz (Peace Corps) bajo la dirección de Robert Sargent Shriver Jr., católico devoto y cuñado de Kennedy. Este programa fue fundamental para la implementación de la Alianza y en nuestro caso, fue rápidamente elogiado desde las páginas editoriales de *El Tiempo* con motivo de la visita de Shriver al país. Mientras esto ocurría en la prensa colombiana, en otros países se comenzaron a difundir informaciones fidedignas sobre las labores de apoyo militar anticomunista que estos ‘voluntarios’ también podían desempeñar ⁹⁴.

Los Cuerpos de Paz fueron acogidos en Colombia con manifestaciones callejeras y pedreas a los edificios de los periódicos, hechos que los medios colombianos nunca registraron ⁹⁵. Además, la polémica sobre los planes de control de la natalidad de la ayuda norteamericana ayudó a polarizar la

92 ‘Cuerpos de Paz en cinco municipios de Cundinamarca’, *El Tiempo*, 7 de noviembre de 1961, p. 25. Para la historia de la relación entre colonización y conflicto en el campo colombiano ver Catherine LeGrand, *Frontier Expansion and Peasant protest in Colombia, 1830-1936*, Albuquerque. University of New Mexico Press, 1986.

93 ‘Plan de 10 años para América Latina propone John Kennedy’, *El Tiempo*, 14 de marzo de 1961, pp. 1 y 9.

94 ‘Editorial. Los Cuerpos de Paz’, *El Tiempo*, 27 de octubre de 1961, p. 4; Ray Cromley, ‘Creación de ejércitos nativos de “buena voluntad” para combatir rojos en América Latina, Asia y África’, *La Nación*, Buenos Aires, 30 de marzo de 1961, p. 4.

95 Jean Noteau, ‘Los Cuerpos de Paz en Colombia’, *La Nación*, Buenos Aires, 12 de abril de 1962, p. 34.

opinión general colombiana en contra de los norteamericanos, de quienes se decía que instalaban dispositivos intrauterinos a las mujeres ⁹⁶. Algunos colombianistas norteamericanos recuerdan que aunque no lo fueran, los jóvenes norteamericanos que trabajaban en Colombia eran casi siempre confundidos con los Cuerpos de Paz ⁹⁷. El trabajo de los Cuerpos de Paz y de los investigadores norteamericanos en Colombia (y en toda Latinoamérica) estuvo rodeado de grandes paradojas. De algunos se decía que trabajaban para la CIA y el Departamento de Estado mientras otros, como Charles Bergquist y James Henderson, mas tarde aportarían importantes estudios sobre nuestra realidad social, económica y política ⁹⁸. Además, la injerencia de las fundaciones norteamericanas llegó a ser tan grande que éstas financiaban aún el trabajo de los investigadores franceses que vinieron al país en los mismos años ⁹⁹.

La visión que la prensa nacional daba de este tema se envolvía en un empaque de sentimentalismo que resaltaban inferioridad y mesianismo en relación con los norteamericanos, evidentes en la forma como se reporta el caso de un integrante de los Cuerpos de Paz muerto en un accidente aéreo en el Chocó. Se cuenta que éste había recibido a regañadientes un triple como agradecimiento de parte de un campesino de Armenia (en la zona cafetera colombiana) quien además había comenzado a enseñarle a tocarlo. Después de su muerte, el instrumento fue enviado a la casa de su familia en Chicago. Los titulares de *El Tiempo* le llaman mártir y en ellos se insiste en el sentido ‘apostólico de su misión’ ¹⁰⁰. Como otro ejemplo y con el subyacente mensaje de ‘mejoramiento de la raza’, la gran prensa colombiana registra también como un acontecimiento de envergadura nacional el primer matrimonio con colombiana de uno de los integrantes del grupo ¹⁰¹. De la misma forma, es decir con patente mesianismo, se le dio gran despliegue a los aspectos educativos de la Alianza para el Progreso que hasta el experimentado educador Agustín

96 Marco Palacios, ‘A Nation of Cities’, en Frank Safford y Marco Palacios, *Colombia. Fragmented Land, Divided Society*, New York: Oxford University Press, 2002, p. 330.

97 Jane Rausch, ‘Entrevista’ en Peralta y LaRosa (eds.), p. 152.

98 Charles Bergquist, ‘Entrevista’ en Peralta y LaRosa (eds.), pp. 102-03; James Henderson, ‘Entrevista’, *id.* pp. 79-81 y *Coffee and Conflict in Colombia, 1886-1910*, Durham (NC): Duke University Press, 1986, p. ix.

99 Pierre Gilhodes, ‘Entrevista’ en Peralta y LaRosa (eds.), p. 61.

100 Hernando Orozco, ‘De los Cuerpos de Paz. Un mártir de la era moderna’, *El Tiempo*, 26 de mayo de 1962, p. 5; ‘Cartas de los padres de David Crozier de los Cuerpos de Paz’, *El Tiempo*, 18 de julio de 1962, p. 27. Una de las cartas fue dirigida a Vicente Pizano Restrepo, director del programa de Acción Comunal.

101 ‘El sábado entrante se casa el primer voluntario de los Cuerpos de Paz’, *El Tiempo*, 10 de febrero de 1962, p. 31.

Nieto Caballero alcanzó a llamar ‘ola salvadora’ para la educación nacional, mencionando ya la activa participación de la Comisión Fulbright y la Fundación Rockefeller¹⁰². La presencia de los Cuerpos de Paz fue también calificada como un alivio para el programa de Acción Comunal.

La violencia rural y sus brotes de insurgencia política eran sin duda las principales preocupaciones y el objetivo concreto de la asistencia militar norteamericana. Sin embargo, aún dentro de la misma embajada de los Estados Unidos era posible detectar la persuasión de que el éxito militar no sería suficiente para contenerla a menos que – en palabras de un funcionario encargado de lo político – se hicieran ‘las reformas básicas para asegurar que no subsistan las condiciones socio-económicas en las que se incuba’¹⁰³.

Por otra parte, la campaña anticomunista y pro-norteamericana de la prensa colombiana también sacó provecho de las opciones educativas del Panamericanismo y por ejemplo, uno de los jóvenes caricaturistas recién contratados por *El Tiempo*, fue invitado en 1962 a un seminario especializado en los Estados Unidos. De los caricaturistas de dicho periódico, el más experimentado, había vivido y trabajado en los Estados Unidos mientras que otro, era un inmigrante húngaro, reconocido anticomunista¹⁰⁴. Aún así, a comienzos de 1966 el encargado de relaciones públicas del Country Team designado para Colombia se quejaba de la falta de conciencia en la dirigencia colombiana de alto nivel sobre la importancia psicológica de la propaganda de las acciones cívicas (Acción Comunal, Cuerpos de Paz) generadas por la ayuda norteamericana¹⁰⁵.

Otro frente de la presencia norteamericana en el país era el Instituto Lingüístico de Verano (Summer Institute of Linguistics) en donde se combinaban los ámbitos académico y religioso. La presencia protestante había

102 Agustín Nieto Caballero, ‘Rumbos de la cultura. Dineros para la educación’, *El Tiempo*, 27 de octubre de 1961, p. 4.

103 D. A. Sutton, ‘Rural Violence in 1963’, Bogotá, February 11th, 1964, p. 7 en Wolf, <http://www.icdc.com/~paulwolf/colombia/sutton11feb1964.htm>

104 Cesar A. Ayala D., *Exclusión, discriminación y abuso de poder en El Tiempo del Frente Nacional*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 65-66.

105 Robert C. Amerson, ‘Publicizing U.S.-Supported Civic Action Programs’, Bogotá, January 6th, 1966, p. 2 en Wolf, <http://www.icdc.com/~paulwolf/colombia/amerson10jan1966.htm>

crecido en Latinoamérica y en Colombia como consecuencia del cierre de sus frentes de acción en Asia durante las guerras de Corea y de Vietnam. En el caso de Colombia, dicha población protestante había crecido un setecientos por ciento entre 1930 y 1969, hecho muy ligado al proceso de violencia y persecución política agudizado en los últimos dos decenios de dicho período ¹⁰⁶. Hay pocas dudas sobre la magnitud del trabajo del ILV en términos de recolección, análisis y producción de conocimiento sobre las lenguas indígenas colombianas. Sin embargo, el hecho de hacerlo con el fin de lograr la conversión religiosa de esas comunidades a través de sus traducciones de la Biblia, lo que generó gran animadversión en su contra, nos lleva a concluir que borraba con el codo lo escrito con la mano.

A pesar de este problemático contexto, Andrés Pardo Tovar encontró en las instituciones musicales auspiciadas por el Panamericanismo y sus publicaciones especializadas, un espacio adecuado para la difusión de sus ideas y conceptos sobre la música colombiana y rápidamente trata de vincular su recién fundado Centro de Estudios Folklóricos y Musicales (CEDEFIM) del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional a dicho sistema ¹⁰⁷. Así, se convierte en el artífice del primer intento de institucionalización de la investigación musical en el país. Abogado e intelectual con amplios conocimientos musicales, Pardo Tovar – al igual que José I. Perdomo en 1938 – había ocupado la secretaría del Conservatorio de Música y en ese momento se desempeñaba en él como profesor de historia de la música. Sus primeras publicaciones, de alrededor de 1940-41, cubren temas que van desde la orquesta moderna en la *Revista del Rosario* hasta el origen americano de la zarabanda – aparecido en la mencionada revista *Vida* – un tema que daría mucho de que hablar cuando fue retomado en los años sesenta por el ya mencionado Robert Stevenson, como dijimos, el otro pilar del desarrollo de la musicología en Latinoamérica a instancias del sistema panamericano durante los mismo años ¹⁰⁸.

106 Ana M. Bidegain, 'Introducción', en Ana M. Bidegain y Juan D. Demera (eds.), *Globalización y diversidad religiosa en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas, 2005, p. 18.

107 Para una visión más completa de este momento ver Bermúdez, *La Universidad Nacional y investigación musical*, pp. 51-67.

108 José I. Perdomo Escobar, *Historia de la música en Colombia*, Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945, p. 247 y 'La Revista del Rosario', *El Tiempo*, julio 22, 1940, 2^a sec., s. p.

En los artículos de Pardo Tovar posteriores a la fundación del CEDEFIM prevalece una posición sociológica sobre el estudio de la música que se preocupa por el alejamiento existente, en países como Colombia, entre las masas populares y las actividades musicales, clamando por su democratización y por su inclusión en los planes de educación pública ¹⁰⁹. En otros escritos, su visión sobre la etnomusicología en nuestro medio llama a asumir una posición independiente pero procurando la ‘adaptación de métodos y sistemas de análisis e investigación a nuestra propia realidad’ ¹¹⁰. Su interés era profesionalizar la disciplina sin desconocer las implicaciones sociales del conocimiento ya construido, apropiándose de él e ingresar a la tradición musicológica internacional. Pardo Tovar conocía esa tradición y estaba – como lo demuestra en sus escritos – muy actualizado en cuanto al estado del arte de la disciplina. En 1963, en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, insiste en que en el caso de países como Colombia, el esfuerzo investigativo debe estar vinculado ‘a la realidad social’ e insta a alejarse de una posición ‘simplemente intelectualista o puramente estética’ ¹¹¹. Pardo Tovar introdujo la inquietud sobre la investigación musical entre los profesores y alumnos de composición del Conservatorio de Música de la Universidad. Los primeros trabajos del nuevo centro se publicaron en 1960-61 y allí ya se aprecia la participación de profesores y alumnos en los viajes de recolección de materiales así como en su análisis y publicación. Fabio González Zuleta (1920) y Jesús Pinzón Urrea (1928), profesor y alumno de composición respectivamente, son los autores de las transcripciones musicales de varios de los trabajos del CEDEFIM en aquellos años, al igual que Blas Emilio Atehortúa (1935), otro de los alumnos de composición, quien contribuye con otros unos años después ¹¹². En 1965, después de su alejamiento de la Universidad Nacional el año anterior, Pardo Tovar retoma los temas estéticos relacionados con la

109 A. Pardo Tovar, ‘La música como factor de cohesión social’, *Boletín Interamericano de Música*, 21, (enero de 1961), p. 5.

110 A. Pardo Tovar, ‘Etnomusicología y folklore’, *Boletín Interamericano de Música*, 32, (noviembre de 1962), p. 10.

111 A. Pardo Tovar, ‘Música del pueblo. La Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología’, *Boletín Interamericano de Música*, 37, (septiembre de 1962), p. 9.

112 Andrés Pardo Tovar, *Los cantares tradicionales del Baudó*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/CEDEFIM, 1960; Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea, *Rítmica y Melódica del Folklore Chocoano*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/CEDEFIM, 1961; Andrés Pardo Tovar, ‘Proyecciones sociológicas del folklore musical’, *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, Washington: Unión Panamericana/Secretaría General OEA, 1965, pp. 109-17 y Luis Carlos Espinosa y Jesús Pinzón Urrea, ‘La heterofonía en la música de los indios Cunas del Darién’, id., pp. 119-29.

nueva música y con la composición y se vincula a la Universidad de América, en donde publica su libro sobre poesía popular ¹¹³.

Manuel Zapata Olivella (1924-2004) contribuye al mismo tema entre 1960-64 con una serie de escritos que llamó 'Los pasos del folklore colombiano' y se convierte en el primero en fijar una serie de conceptos, que aunque no eran totalmente novedosos, aportan al conocimiento sobre la música tradicional del país. Zapata no evita del todo las ideas sobre la música desarrolladas en las décadas anteriores y adopta una aproximación pseudo-antropológica, lejana del análisis de las fuentes musicales, pero al menos parte de datos de primera mano al plantear un tratamiento por géneros musicales que se aleja un poco del esquematismo del tratamiento geográfico-regional. Para Zapata Olivella, el elemento esencial era el concepto de mestizaje y su metodología la visión regional. Si bien después de su experiencia con el activismo político negro en los Estados Unidos había forjado una clara consciencia de reivindicación de la cultura afro-colombiana, en algunos aspectos, sus resultados no distan mucho de los de Abadía. Sin embargo, hay marcadas diferencias. Al final de la serie, por ejemplo, se acerca a la música popular y a los festivales además de introducir el concepto de aculturación, después de haber tratado, en el primer escrito de la serie, de proponer algunas hipótesis para las diferentes configuraciones culturales colombianas ¹¹⁴.

La única colección sistemática de grabaciones de campo realizada en ese momento es la que Brian Moser y Donald Tayler llevaron a cabo en varias

113 A. Pardo Tovar, 'Estéticas y técnicas en la música contemporánea', *Boletín Interamericano de Música*, 46-7, (marzo-mayo de 1965), pp. 3-9 y Horacio Rodríguez Plata, 'La poesía popular y sus orígenes. Una obra de síntesis', *Lecturas Dominicales. El Tiempo*, 31 de octubre de 1965, p. 6.

114 Manuel Zapata Olivella, 'Razones del mestizaje folklórico colombiano', *Boletín Cultural y Bibliográfico, Banco de la República*, III, 3, (1960), pp. 163-65; 'Los pasos del folklore colombiano: Alabaos y Lumbalues', *BCB*, III, 6, (1960), pp. 388-89; 'Los pasos del folklore colombiano. Gaitas y tambores', *BCB*, III, 8, (1960), pp. 535-36; 'Los pasos...: El folklore andino', *BCB*, IV, 3, (1961), pp. 243-35; 'Los pasos...: Canciones de laboreo y de vaquería', *BCB*, IV, 4, (1961), pp. 318-20; 'Los pasos...: La música de los valles', *BCB*, IV, 7, (1961), pp. 663-64; 'Los pasos...: El tamborito y la mejorana', *BCB*, IV, 8, (1961), pp. 764-65; 'Los pasos...: El acordeón en el Magdalena', *BCB*, V, I, (1962), pp. 81-82; 'Los pasos...: El folklore andino', *BCB*, V, 5, pp. 598-99, repetido del III; 'Los pasos...: Los ritmos populares', *BCB*, V, 11, (1962), pp. 1498-99; 'Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos', *BCB*, VI, 11, (1963), pp. 1763-65 y 'Aculturación del arte popular colombiano', *BCB*, VII, 9, (1964), pp. 1660-62.

regiones de Colombia entre octubre de 1960 y diciembre de 1961¹¹⁵. Este viaje investigativo fue patrocinado por diferentes instituciones académicas y culturales inglesas y colombianas entre las que se cuentan el British Council, la Royal Geographic Society, el British Museum y el British Institute of Recorded Sound así como el Instituto Colombiano de Antropología y la Radiotelevisora Nacional de Colombia. Las grabaciones están actualmente depositadas en el National Sound Archive de la British Library y los objetos etnográficos (principalmente instrumentos musicales) forman parte de la colección del British Museum. Estas grabaciones se convirtieron en paradigma para el trabajo del CEDEFIM y fueron además incluidas en sus análisis y publicaciones.

En los mismos años, 1961 y 1962, Abadía publica bajo el título de 'Divulgaciones folclóricas' una serie de artículos que serían una nueva formulación de las ideas de sus artículos de *Cromos* de 1943-44 con respecto a la música tradicional colombiana recordando que hacía 'un cuarto de siglo' consideraba que había fijado 'unas bases para el estudio de nuestras danzas'. La música y los instrumentos musicales son la adición al núcleo anterior constituido por la definición, prescriptiva y de intención canónica, de sus 'danzas tipo' (con su conjunto instrumental y vestuario específicos) con una visión que asociaba a las regiones con sus géneros musicales más representativos¹¹⁶. Para ilustrar estos artículos, Abadía incluye el mismo tipo de fotografías que había usado en *Cromos*, es decir, tomas de bailarines profesionales ataviados de campesinos en un contexto escenográfico

115 Información sobre los detalles y organización del viaje se encuentra en Brian Moser y Donald Tayler, *The cocaine eaters*, London: Longmans, 1965, pp. xiii-xiv. Parte de la colección de grabaciones se editó en discos LP por parte del British Institute of Recorded Sound, *The music of some indian tribes of Colombia. The music collections of the Anglo-Colombian Recording Expedition 1960-61 (Moser-Tayler Collection)*, London: BIRS, 1972, 3 LPs, con un folleto de 80 pp. escrito por Tayler. Como parte de la reciente fusión entre la anterior institución y la British Library, la colección sonora se ha puesto a disposición del público en British Library, Archival Sound Recordings, Brian Moser and Donald Tayler Colombia Collection, en <http://sounds.bl.uk/TextPage.aspx?page=backgroundMoser-Tayler-Colombia>

116 Guillermo Abadía, 'El bambuco', *Boletín de Programas. Radiotelevisora Nacional de Colombia*, XX, 203, (julio 1961), pp. 9-16; 'El bambuco II', *id.*, XX, 204, (agosto 1961), pp. 17-23; 'El galerón', *id.*, XX, 205, (septiembre 1961), pp. 2024 y 92; 'Las guabinas', *id.*, XX, 206, (octubre 1961), pp. 14-19; 'La cumbia', XX, 207, (noviembre 1961), pp. 17-22; 'El currulao', XXI, 210, (marzo 1962), pp. 1-6. Para la referencia a los artículos de 1943-44 ver Bambuco, *Boletín*, p. 12; Las guabinas, *id.*, p. 16; El currulao, *id.*, p. 2; La cumbia, *id.*, p. 17. Estos artículos son reproducidos por De Greiff y Feferbaum (eds), pp. 351-87.

que varias fotos hacen evidente y en donde se observan micrófonos y cámaras de televisión ¹¹⁷. Esta publicación se superpone a la de Zapata Olivella iniciada un par de años antes; sin embargo, los canales elegidos para su difusión les proporcionaron diferente suerte. La radio y el *Boletín de la Radiotelevisora Nacional* resultaron mucho más efectivos que el erudito *Boletín Cultural y Bibliográfico* de la Biblioteca Luis Ángel Arango; fue así que obtuvieron más arraigo los textos de Abadía, quien además comenzaba en ese momento a enseñar en la Universidad Nacional. Allí, se encontraría con el grupo liderado por Pardo Tovar pero de inmediato se pondría de manifiesto una colisión de métodos y de conceptos que aflora en las mismas páginas del *Boletín de Programas* ya citado. En el mismo número en que Abadía concluye su serie sobre bailes Pardo Tovar lanza otra con el título de 'Léxico Musical' abundante en definiciones técnicas y en ejemplos musicales ¹¹⁸. Tres años más tarde, cuando en la misma publicación Abadía inicia otra serie denominada 'Adiciones al vocabulario folclórico colombiano', en el número siguiente Pardo Tovar responde con su 'Diccionario de Musicología y Etnomusicología', una nueva serie que al igual que su 'Léxico Musical', también ponía el acento en lo técnico, en la notación musical, en la información bibliográfica actualizada en el contexto latinoamericano e incluía transcripciones de música tradicional colombiana extraídas de las monografías publicadas por el CEDEFIM ¹¹⁹. El enfrentamiento finalizó con el alejamiento de Pardo Tovar de la Universidad Nacional a comienzos de 1964 y con la pérdida de la oportunidad de institucionalizar la investigación musical en ella, que se lograría más tarde, a finales de la década de los setenta, con la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes que coincide con el retiro de Abadía de la Universidad ¹²⁰.

117 Abadía, El currulao, p. 3; La guabinas, p. 19, La cumbia, p. 22.

118 Andrés Pardo Tovar, 'Léxico musical', *Boletín de Programas...*, XXI, 210, (marzo 1962), pp. 11-13.

119 Guillermo Abadía, 'Adiciones al vocabulario folclórico colombiano', *Boletín de Programas. Instituto Nacional de Radio y Televisión*, XII, 224, (noviembre 1965), pp. 41-45 y Andrés Pardo Tovar, 'Diccionario de Musicología y Etnomusicología', *Boletín de Programas. Instituto Nacional de Radio y Televisión*, XII, 227, (mayo 1966), pp. 36-41. Aquí se citan transcripciones de los trabajos del CEDEFIM sobre el Chocó a propósito de la voz 'alabado', pp. 38-40.

120 George List, 'Ethnomusicology in Colombia', *Ethnomusicology*, 10, 1, Latin American Issue, (Jan., 1966), p. 71 y Egberto Bermúdez, 'Introducción', *Memoria. Instituto de Investigaciones Estéticas, I: Artículos (1981-1991)*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.

Joaquín Piñeros Corpas (1915-88) director de la Comisión Fulbright en Colombia, también contribuiría al establecimiento del canon sobre la música tradicional colombiana. En su *Introducción al Cancionero Noble de Colombia*, colección de tres discos LP con un folleto publicados por la División de Divulgación Cultural del Ministerio de Educación Nacional y la Universidad de los Andes en 1962, retoma el título de una de las mejores obras nacionalistas de Uribe Holguín, sus *Trozos en el sentimiento popular colombiano* para piano solo, y adopta la posición del historiador y escritor costumbrista para repetir la tesis de Colombia como un pueblo con ‘disposición innata’ para la música que, sin embargo, debe ‘clasificar, descubrir y valorizar’ su patrimonio musical que caía paulatinamente en ‘melancólico desuso’¹²¹. El mestizaje cultural, el trietnismo y el tratamiento regional, con menores variaciones recoge básicamente la misma información de los textos de Abadía y Zapata Olivella, algunos matizados con anécdotas históricas bastante conocidas. Un aspecto para resaltar es la inclusión en sus discos de grabaciones de campo (la mayoría de la costa del Pacífico), algunas de ellas producto de los viajes de investigación del CEDEFIM¹²². A pesar de esto, Piñeros Corpas no se abstuvo de incluir también arreglos ad-hoc y reconstrucciones de algunas piezas históricas del siglo XIX. La Comisión Fulbright también financió desde 1961 el trabajo de Alfred M. Greenfield (1902-83), director de coros, compositor y organista educado en Julliard para que, siguiendo el modelo del sistema de Glee Clubs de las universidades norteamericanas, lo estableciera en las universidades colombianas¹²³. Como resultado los llamados ‘clubes de estudiantes cantores’ se establecieron en los años siguientes en universidades públicas y privadas de Bogotá, Medellín, Cartagena, Barranquilla, Cali y Bucaramanga y constituyeron el punto de partida del moderno movimiento coral colombiano.

Las instituciones panamericanas (o inter-americanas), las grandes fundaciones norteamericanas para la investigación y la educación y las nuevas instituciones creadas por el impulso que el Panamericanismo dio a la musicología, financiaron y organizaron los eventos que reunieron a musicólogos, etnomusicólogos, músicos y compositores norteamericanos y

121 *Introducción al Cancionero Noble de Colombia*, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional-Universidad de los Andes, 1962, 3 LPs, folleto. Para Piñeros Corpas y la Comisión Fulbright ver Helen Delpar, ‘Entrevista’ en Peralta y LaRosa, p. 122.

122 Se incluyen grabaciones hechas a la costa pacífica por comisiones de estudio dirigidas por Teófilo Potes, Enrique Buenaventura, Delia Zapata Olivella y Gisella Beutler.

123 ‘Obituaries. Alfred M. Greenfield, director of the N.Y.U. Glee Club 42 years’, *The New York Times*, January 20th, 1983.

latinoamericanos en los años centrales de la década del los sesenta. Los más significativos fueron: la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología que se llevó a cabo en Cartagena (Colombia) en febrero de 1963 y la Segunda que se reunió en Bloomington (Indiana) – en coincidencia con el Primer Seminario Interamericano de Compositores – en abril de 1965, cuyos trabajos se reunieron en publicaciones de importancia para el desarrollo de la disciplina en Latinoamérica ¹²⁴. Además, hubo una reunión anterior de gran relieve, la Primera Conferencia Interamericana de Musicología y que se reunió en la Library of Congress de Washington en abril y mayo de 1963 y que fue auspiciada por esa institución y el Inter-American Institute for Musical Research de la Universidad de Tulane dirigido por Gilbert Chase (1906-92). Dicha reunión, puso en evidencia las tenues fronteras que han existido en nuestro medio entre musicología y etnomusicología, pues los trabajos presentados en ella fueron publicados en un número especial dedicado a Latinoamérica por la revista *Ethnomusicology* con Chase como editor invitado ¹²⁵. Este número reúne trabajos fundamentales para el desarrollo de la investigación musical en América Latina, de los cuales el que tuvo más resonancia fue sin duda el de Carlos Vega, que proponía la creación de nuevas categorías de análisis para la música popular ¹²⁶. El editor invitado era antiguo director de la sección de música de la Library of Congress y fundador y director – como dijimos – del Instituto Interamericano de Investigaciones Musicales, cuyo *Anuario (Yearbook)* se convirtió en un importante medio de difusión de nuevo conocimiento musicológico y etnomusicológico durante su existencia y sería además el punto de partida de la *Latin American Music Review* en la Universidad de Texas (Austin) bajo la dirección de Gerard Béhague (1937-2005).

La extrema polarización que enmarcaba los debates políticos en la Universidad Nacional pueden haber sido la causa del comienzo de la desintegración del CEDEFIM con el retiro de Pardo Tovar en 1964. Las posiciones extremas planteaban un rechazo visceral a lo norteamericano y contrastaban con

124 *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Cartagena de Indias, Colombia, 24 a 28 de febrero de 1963*, Washington: Unión Panamericana/Secretaría General de la OEA, 1965 y George List y Juan Orrego Salas (eds.), *Music in the Americas*, Bloomington (IN)/The Hague: Indiana University/Mouton & Co., 1967.

125 *Ethnomusicology*, 10, 1, Latin American Issue, (January 1966).

126 Ver Coriún Aharonián, 'Carlos Vega y la teoría de la música popular: un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero', *Revista Musical Chilena*, 51, 188, (julio 1997), pp. 61-74 y 'En procura de una cultura menos colonial: Educación musical para la creatividad', en *Educación, arte, música*, Montevideo: Tacuabé, 2004, pp. 49-77.

los intentos de la izquierda democrática en su oposición al Frente Nacional encarnados en ese momento por la ‘línea blanda’ del disidente Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), que en su manifiesto de febrero de 1961 no rechaza el ‘sistema interamericano’. La lucha entre las dos facciones del MRL finalmente se inclinó hacia la ‘línea blanda’ en 1964 aunque redujo a la mitad el caudal electoral del movimiento. En esta división fue esencial la cuestión del apoyo a la lucha armada por parte del Partido Comunista y de las tendencias pro-rusas o pro-chinas de la izquierda local. Por otra parte, el elitismo de la dirigencia política colombiana oscurecía los aspectos sociales de estas polémicas y si bien el MRL había surgido dentro de la elite con López Michelsen – hijo de un expresidente – a la cabeza, otro de sus miembros y uno de los líderes de la ‘línea dura’ que se oponía a su jefe era Francisco Zuleta Holguín, hijo del representante colombiano ante la OEA, Alberto Zuleta Angel y descendiente de dos presidentes de la república, Carlos Holguín Mallarino y Miguel Antonio Caro ¹²⁷. Otros eventos políticos que afectaron notablemente el clima de la Universidad Nacional fueron la muerte del sociólogo y sacerdote Camilo Torres Restrepo (1929-66) y la expulsión de la crítica de arte argentina Marta Traba (1931-83) decretada por el presidente Lleras Restrepo. Torres Restrepo, quien era profesor y capellán de la Universidad, moriría en un enfrentamiento con el ejército colombiano poco después de ingresar al Ejército de Liberación Nacional (ELN). En el caso de Traba, la medida nunca se llevó a cabo y a pesar de la fuerte oposición de intelectuales y gran parte del estamento universitario, un editorial de *El Tiempo* insiste en que la razón principal del problema fue el hecho de que se le hubiera asignado la responsabilidad que se le asignó en la Universidad siendo extranjera ¹²⁸. Recuerda otro de los colombianistas que Marta Traba era considerada en nuestro medio como uno de los ‘héroes civilizadores’ del momento ¹²⁹.

En 1968 el Instituto de Musicología en Montevideo fundado por Lange todavía se describe (a pesar de ser en ese momento sólo una virtualidad en el papel) como parte del sistema panamericano (“OAS chartered”) y así se

127 Una rica documentación sobre este importante momento son los despachos de la Embajada de los Estados Unidos en Bogotá disponibles en Paul Wolf, *History of the Colombian Conflict*, ‘Plan Lazo and the Alliance for Progress’ en <http://www.icdc.com/~paulwolf/colombia/planlazo.htm>

128 ‘Lleras habla sobre el caso de Marta Traba’, *El Tiempo*, 24 de junio 24 de 1967, pp. 1,11; ‘Editorial. El caso de la señora Traba’, *id.*, p. 4.

129 Pecaut, ‘Entrevista’ en Peralta y LaRosa (eds.), p. 144.

convierte en el principal propulsor de la organización – a través de la Pan American Association, organización no gubernamental con sede en Washington – del ‘Festival of the New World’ en Haití, financiado por fundaciones filantrópicas y empresas norteamericanas con presencia en Latinoamérica y con el beneplácito del presidente vitalicio haitiano François Duvalier. Un artículo periodístico sobre el Festival, planeado para julio de 1969, deja claro que este tipo de actividades musicales (conferencias, conciertos, concursos y cursos de verano) eran diseñados por los ‘policy-makers’ como ‘una alternativa a los debates extremistas y disociadores corrientes entre la juventud del continente’ y también como un contrapeso a los ‘Festivales de la Juventud de propaganda izquierdista organizados anualmente en Cuba’¹³⁰. El festival de Haití nunca llegó a realizarse pues los cambios políticos no lo permitieron. La salud de Duvalier inquietaba al nuevo gobierno de Nixon y se llegó a hablar de la posibilidad de una nueva Cuba, al igual que había ocurrido en la República Dominicana después de la caída de Trujillo cuando las reformas de Juan Bosch motivaron la invasión norteamericana de abril de 1965¹³¹. El trabajo musicológico desarrollado por la Dirección de Música de Casa de las Américas en Cuba desde ese mismo año es la otra cara de este relato que, por estar centrado en el caso colombiano, será objeto de un trabajo posterior. El mensaje de felicitación enviado por el presidente Kennedy a la delegación colombiana que asistió a la conferencia de Punta del Este en donde se excluyó a Cuba de la OEA, ubica claramente al país como uno de los principales baluartes del anticomunismo en el continente, una pieza por cierto muy preciada en el ajedrez geopolítico pues exteriormente ostentaba una cara con tradición democrática, alejada de represivos militares y antipáticos dictadores, cara que naturalmente ocultaba el alto grado de restricción del juego político, la polarización y la incapacidad de abordar las reformas necesarias que hubieran evitado el conflicto armado que estalló en esos mismos años¹³².

130 R. Starling Pritchard, ‘Haiti hosts Inter-American cultural exchange program’, *Washington Afro-American*, August 13, 1968, p. 17 :‘... designed as an alternative to the extremist and divisive dialogues current among American hemisphere youth’; ‘a challenge to the leftist propagandistic Youth Summer Festivals annually sponsored by Cuba’. La Pan American Association mantenía lazos con comités establecidos en Brasil, Uruguay, Chile y Argentina.

131 John Chamberlain, ‘Will Haiti be another Cuba?’, *St. Petersburg Independent*, May 16, 1969, p. 12A.

132 ‘Kennedy felicita a nuestra delegación’, *El Tiempo*, 4 de febrero de 1961, p. 1.

Al final de nuestro período y volviendo a las revistas culturales, en 1970 la revista *Espiral* dedica un número doble a la música colombiana en el que en forma sucinta se deja plasmada la orientación no profesional dominante en la discusión sobre la música tradicional al igual que sus métodos y conceptos. A pesar de los esfuerzos de Pardo Tovar y sus alumnos desde el CEDEFIM, en escritos para el público educado – como esta revista – la musicología brilla por su ausencia pues Abadía, el autor seleccionado para desarrollar el tema, postula los mismos argumentos centrales expuestos en sus artículos desde mediados de los años cuarenta, modificados a comienzos de los sesenta y que de ahí en adelante repetiría en sus escritos. Se trata ante todo de una visión descriptiva con hipótesis históricas y culturales muy débiles, plagada de lugares comunes y dogmáticas afirmaciones muy lejanas de la tradición académica y con una estructura de diccionario escolar de fácil acceso y reproducción, en parte, una de las razones del éxito en la difusión de sus conceptos. Su artículo, que esta vez incluye la música popular, está ilustrado con algunas partituras, todas de canciones de éxito vinculados a la industria fonográfica y los medios de comunicación¹³³. La suplantación operada en los años cuarenta, es decir la sustitución de la música campesina por aquella popular, comenzaba a obtener su estatus canónico y así, por ejemplo, una canción compuesta para la citada película musical *Allá en el trapiche* en 1943 adquiere condición de muestra de música campesina¹³⁴. Los textos de Abadía para esta publicación son, con menores cambios, aquellos publicados en el *Boletín de Programas de la Radiotelevisora Nacional de Colombia* que – como dijimos arriba – tuvieron amplia difusión radial y que terminarían siendo publicados en 1970, como parte de su *Manual de folklore colombiano* por el Instituto Colombiano de Cultura. Tres años más tarde, la Universidad Nacional de Colombia proporcionaba un espaldarazo final de prestigio a dicho autor al publicar separadamente el contenido musical del *Manual* bajo el título de *La música folklórica colombiana*. Sólo la complejidad de la situación de la Universidad y los debates que generó la implementación de la llamada Reforma Patiño en aquellos años permite, en parte, explicar cómo un texto de esa naturaleza logró ser publicado en sus colecciones¹³⁵. Tomando un ejemplo en el ámbito de las artes plásticas, el trabajo de Abadía está muy

133 Guillermo Abadía, 'Panorama de las músicas folklórica y popular', *Espiral*, 116-17, (sept-dic. 1970), pp. 9-51.

134 Se trata de la *Cumbia Negra* de Alberto Ahumada, Abadía, Panorama, p. 51.

135 Para una visión anecdótica del clima intelectual de la Universidad Nacional en esos años ver Ciro Quiroz, *La Universidad Nacional de Colombia en sus pasillos*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2003.

lejos de la actitud crítica, nivel de discusión y métodos de *Temas para la historia del arte en Colombia* de Eugenio Barney Cabrera (1917-80), publicado en los mismos años por la misma Oficina de Divulgación Cultural de la Universidad ¹³⁶. Para entonces, Pardo Tovar ya se hallaba alejado de la Universidad y Abadía estaba encargado del CEDEFIM, que desaparecería poco después. Su última publicación, aparentemente una obra conjunta de Abadía con el compositor Jesús Bermúdez Silva (1884-1969) sobre la música de los indígenas de Guambía (Cauca), fue en realidad finalizada por Abadía después del fallecimiento de éste último. Susana Friedmann, estudiosa de la obra del compositor supuso que era suya y para su sorpresa la encontró ‘decepcionante’, poco rigurosa, llena de generalidades y con ‘análisis que carecen de los parámetros adecuados’ ¹³⁷.

List y la musicología colombiana

George List, norteamericano hijo de emigrantes judíos rusos, comenzó su carrera musical como flautista, compositor y educador musical en escuelas gubernamentales y en la práctica y la docencia musical a nivel secundario, involucrándose además en organizaciones de defensa de los derechos de los trabajadores y como miembro – con su esposa – del partido comunista norteamericano. Sólo en los años cincuenta se interesó en la musicología comparada y los estudios de folklore al obtener su doctorado en teoría musical, comenzando alrededor de 1960 sus trabajos de campo en la recolección de música infantil urbana y música indígena de Arizona, su estado natal. Una vez incorporado a la Universidad de Indiana inició su trabajo archivístico musical y los cursos de transcripción y técnicas de trabajo de campo que mantuvo hasta su retiro ¹³⁸.

George Herzog (1901-83), alumno de Hornbostel en Berlín y uno de los musicólogos inmigrantes europeos que – como mencionamos arriba – nutrieron la disciplina en esos años en los Estados Unidos, fue quien indujo a List a su trabajo etnomusicológico y lo contrató para la dirección del archivo

136 Eugenio Barney Cabrera, *Temas para la historia del arte en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Dirección de Divulgación Cultural, 1971.

137 Guillermo Abadía y Jesús Bermúdez Silva, *Los aires musicales de los indios Guambiano del Cauca*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/CEDEFIM, 1970 y Susana Friedmann, *Jesús Bermúdez Silva. Música*, Bogotá: Escala/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 9.

138 George Walker, ‘Ethnomusicologist George List’, *Profiles*, Indiana Public Media, en <http://indianapublicmedia.org/profiles/george-list/>

sonoro que él mismo había fundado en la Universidad de Indiana. Con una beca de la Fundación Fulbright – como profesor e investigador – List inició su trabajo en Colombia en 1964 y luego con los recursos de un fondo destinado a Latinoamérica por la Fundación Ford, apoyó a investigadores de Venezuela, Brasil y Chile en el momento en que se consolidaba la etnomusicología norteamericana. Y justamente, desde su prestigiosa tribuna, la revista *Ethnomusicology*, lanza el primer balance de esta disciplina en Colombia y Ecuador ¹³⁹.

List llega a Colombia combinando su bagaje académico con el de músico práctico y comprometido con los problemas reales de sus colegas. Como herramientas de trabajo traía un mundo conceptual y analítico construido con base en dos técnicas poco practicadas en el país en ese momento: por un lado la construcción de conocimiento a través de la indagación hecha sobre música real (los conjuntos musicales rusos, lituanos y balcánicos que conoció en su juventud en Nueva York) y por el otro, el uso de grabaciones en el mismo proceso, las cuales valoraba desde su perspectiva de pionero de la archivística musical ¹⁴⁰. Después de iniciar su trabajo de campo en Colombia, List trata de ampliar el horizonte de sus herramientas analíticas y desde su privilegiada posición académica, contribuye con trabajos seminales al aparato conceptual de la naciente etnomusicología ¹⁴¹. Varios de sus artículos, en especial aquellos que tratan de la teoría, técnicas y confiabilidad de la transcripción, con el de Kolinski sobre los aspectos rítmicos del mismo proceso, forman parte esencial del desarrollo de la disciplina ¹⁴².

Como parte de la fuerte influencia de las técnicas de la antropología (cultural y más tarde social), el ‘estudio de caso’ entró rápidamente a formar parte esencial de la práctica etnomusicológica. Esta fue la opción de List

139 List, ‘Ethnomusicology in Colombia’ ‘Ethnomusicology in Colombia’, pp. 70-76 y ‘Ethnomusicology in Ecuador’, *Ethnomusicology*, 10, 1, Latin American Issue, (Jan., 1966), pp. 83-86.

140 List fue por más de veinte años el director de los Archives of Traditional Music de la Universidad de Indiana, a los que convirtió en una colección de relevancia internacional.

141 George List, ‘Acculturation and Musical Tradition’ *Journal of the International Folk Music Council*, 16, (1964), pp. 18-21; ‘On the Non-Universality of Musical Perspectives’, *Ethnomusicology*, 15, 3, (Sep., 1971), pp. 399-402; ‘Ethnomusicology: A Discipline Defined’, *Ethnomusicology*, 23, 1, (Jan., 1979), pp. 1-4 y ‘A Secular Sermon for Those of the Ethnomusicological Faith’, *Ethnomusicology*, 27, 2, (May, 1983), pp. 175-186.

142 Mieczyslaw Kolinski, ‘A Cross-Cultural approach to Metro-Rhythmic Patterns’, *Ethnomusicology*, 17, 3, (1973), pp. 494-506.

al comenzar su trabajo de campo en Colombia (que publicaría finalmente en 1983) y que, en los campos de la antropología y sociología, contaba con importantes precedentes como los trabajos de Gerardo y Alicia Reichel-Dolmatoff sobre Atánquez (actual Cesar) o aquel del ya mencionado Fals Borda sobre Saucío (Boyacá) ¹⁴³. Su trabajo se concentra entonces en la costa atlántica colombiana, en la pequeña localidad de Evitar, cercana a Cartagena y al Palenque de San Basilio, en donde List realiza su trabajo de campo y sus grabaciones en varios viajes, octubre y noviembre de 1964, febrero y marzo de 1965, junio-agosto de 1968 y febrero-abril de 1970 ¹⁴⁴.

Otra importante influencia en el trabajo de List son las orientaciones ideológicas de los hermanos Zapata Olivella, pues además de sus conversaciones y sus textos, List contó con Manuel y con su hermana Delia (1926-2001) como asesores y asistentes de trabajo ¹⁴⁵. Su clara vinculación a las instituciones del Panamericanismo y sus directivos es patente en la lista de agradecimiento de su obra de 1983, que incluye a Guillermo Espinosa, Joaquín Piñeros Corpas y Fabio González Zuleta, director del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional en los años de actividad del CEDEFIM ¹⁴⁶. Sin embargo, en cuanto a los resultados de investigaciones de dicho instituto, en su obra de 1983 List no rescató más que el trabajo sobre los aspectos rítmicos y melódicos de la música del Chocó de Pardo Tovar y Pinzón Urrea, que junto con el breve artículo de Delia Zapata sobre la cumbia, son los únicas obras colombianas de contenido musicológico que cita en su bibliografía ¹⁴⁷. Sin embargo, en su balance sobre el estado del arte de la etnomusicología en Colombia incluido en la ya mencionada entrega de *Ethnomusicology* dedicada a América Latina, List cita el esfuerzo de Pardo Tovar y sus discípulos así como sus publicaciones al igual que el incipiente

143 Gerardo y Alicia Reichel Dolmatoff, *The People of Aritama. The cultural personality of a Colombian mestizo village*, London: Routledge and Keegan Paul, 1961 y Orlando Fals Borda, *Campesinos de los Andes. Estudio sociológico de Saucío*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1961.

144 George List, *Music and poetry in a Colombian village: a tri-cultural heritage*, Bloomington (IN): Indiana University Press, 1983, p. xxxi.

145 Otro de sus asistentes fue Winston 'Willy' Caballero, cercano a los Zapata Olivella y quien durante un tiempo fue estudiante de folklore en la Universidad de Indiana. Ver List, *Music and Poetry*, pp. xxi, xxv.

146 List, *Music and Poetry*, p. xxv.

147 Pardo Tovar y Pinzón Urrea, *Rítmica y melódica* y Delia Zapata Olivella, 'La cumbia síntesis musical de la nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica', *Revista Colombiana de Folklor*, III, 7, pp. 187-294.

trabajo musicológico y las publicaciones del Instituto Popular de Cultura de Cali, orientadas por el compositor Luis Carlos Espinosa (1917-90), institución a la que durante un corto tiempo estuvo ligado Pardo Tovar después de su salida de la Universidad Nacional. Su cercanía con los Zapata lo lleva a incluirlos entre las publicaciones relevantes que cita y al año siguiente, List traduce y publica en la misma revista un breve artículo de Delia Zapata sobre los bailes colombianos que, dado su condición de bailarina y coreógrafa, se aleja de cualquier perspectiva musicológica y retoma el interés en los bailes escenificados iniciado por Abadía ¹⁴⁸. List promociona el trabajo de sus asistentes para tratar de dar una mejor idea del nivel de desarrollo de la disciplina en el país donde investiga, a pesar de la lejanía que estos trabajos tenían del rigor musicológico que tanto le preocupaba, mostrando además las contradicciones y los problemas inherentes a la relación entre investigador e investigado, tema que llevaría a candentes discusiones en la disciplina y que en el caso colombiano, llamaba a tener en cuenta el marco de las relaciones políticas y económicas con los Estados Unidos que hemos descrito.

Los trabajos de List sobre música costeña comenzaron a aparecer a mediados de los años sesenta, y sólo una década después de finalizado su trabajo de campo, publicaría sus trabajos de conjunto, el primero de ellos y tal vez el más influyente, el artículo sobre la música tradicional colombiana aparecido en la primera edición del *New Grove Dictionary of Music* en 1980 ¹⁴⁹. Otro importante aporte sería la publicación en 1973 de un disco de larga duración (LP) con una selección de sus grabaciones de campo ¹⁵⁰. Posteriormente, en 1983 aparece su ‘magnum opus’ como lo califica Béhague, una detallada monografía etnomusicológica sobre las tradiciones musicales de Evitar, como dijimos, una pequeña localidad muy cercana al Palenque de San Basilio, la comunidad negra que en los años cincuenta se había convertido – a través del estudio

148 Delia Zapata Olivella, ‘An introduction to the Folk Dances of Colombia’, *Ethnomusicology*, 11, 1, (Jan. 1967), pp. 91-96.

149 George List, ‘The Musical Bow at Palenque’, *Journal of the International Folk Music Council*, 18, (1966), pp. 36-49; ‘The Mbira in Cartagena’ *Journal of the International Folk Music Council*, 20, (1968), pp. 54-59; ‘A Comparison of Certain Aspects of Colombian and Spanish Folksong’, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5, (1973), pp. 72-84; ‘African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Colombian Costeño Folksong and Folk Music’, *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 1, 1, (Spring-Summer, 1980), pp. 6-17 y ‘Colombia. II. Folk Music’, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, IV, pp. 570-581.

150 *Cantos Costeños. Folksongs of the Atlantic Coastal Region of Colombia*, New York: Ethnosound/IUATM, 1973, LP EST 8003.

del antropólogo local Aquiles Escalante – en el paradigma de la supervivencia de las pautas culturales africanas en Colombia ¹⁵¹. Una década después el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, una institución creada a instancias del ya mencionado Piñeros Corpas en 1963, publica la traducción al castellano de esta obra ¹⁵².

Notación musical y música afro-colombiana

El surgimiento de discusiones sobre la notación de la música tradicional forma parte del proceso de consolidación de la etnomusicología como disciplina y ocurrió también en el caso colombiano. En otro trabajo se mirarán en profundidad – a la luz de nuevos elementos – los aspectos musicológicos de nuestra primera discusión pública al respecto, que giró alrededor de las diferentes propuestas de notación musical del bambuco. En este caso y en el que trataremos a continuación, uno de sus puntos cruciales es la ambigüedad rítmica que presentan todas las músicas de filiación africana y afro-americana, así como aquellas de tradición colonial hispánica. Sin embargo, el desconocimiento de ambas sumado al racismo y los profundos prejuicios de la sociedad colombiana de aquel momento no permitieron abordarla en forma satisfactoria ¹⁵³. Dos importantes personajes relacionados con la historia de la musicología latinoamericana aportarían a dicho debate desde el punto de vista teórico. Por un lado, Charles Seeger (1886-1979), quien introdujo el uso de un aparato de transcripción (el melograph) y en un artículo seminal en 1958 dejó institucionalizados los conceptos de transcripción prescriptiva (antes del hecho musical) y descriptiva (después de él) ¹⁵⁴. Por otra parte, unos años más tarde List consideró en varios artículos los aspectos teóricos y prácticos de este proceso analítico ¹⁵⁵.

151 List, *Music and poetry* y Aquiles Escalante, 'Notas sobre el Palenque de San Basilio: una comunidad negra en Colombia', *Divulgaciones Etnológicas*, III, (1954), pp. 207-351.

152 George List, *Música y poesía en un pueblo colombiano: una herencia tri-cultural*, Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994.

153 Una visión general del asunto la proporciona Hernán Restrepo Duque, *A mi cánteme un bambuco*, Medellín: Biblioteca de autores antioqueños, 1986 y se recoge también en John Varney, 'An Introduction to the Colombian Bambuco', *Latin American Music Review*, 22, 2, (Autumm-Winter 2001), pp. 123-56.

154 Charles Seeger, 'Prescriptive and descriptive music writing', *Musical Quarterly*, 44, 2, (April 1958), pp. 184-95 y 'The Model B Melograph - A Progress report', *International Folk Music Journal*, 14 (1962), p. 168.

155 George List, 'The musical significance of transcription', *Ethnomusicology*, 7, 3, (Sept. 1963), pp. 193-97; 'Transcription III', *Id.*, 8, 3, (Sept. 1964), pp. 252-65 y 'On the reliability of musical transcription', *Id.*, 18, 3, (Sept. 1974), pp. 353-77.

En nuestro caso, Garay es el primero en abordar los problemas de transcripción de la música tradicional. Sus investigaciones sobre la notación de los esquemas rítmicos de los géneros de la tradición musical afroamericana común entre Colombia y Panamá comienzan justo después de la creación del nuevo país. En su publicación de 1930, Garay recuerda las apresuradas transcripciones del acompañamiento de los cantos del tamborito o baile de tambor efectuadas en 1904 (Fig. 1) y cambia de opinión con respecto a ellas (Fig. 2) tomando como argumento principal su inicial interpretación errónea del contratiempo entre las palmas y el tambor y la relación de ambos con la melodía ¹⁵⁶. Al final, Garay elige el esquema menos adecuado pero sin embargo, deja planteada la discusión y una propuesta de transcripción, lo que desafortunadamente no se tuvo en cuenta en discusiones posteriores. Aquí, se pone de presente uno de los principales impedimentos para la formación de una tradición musicológica en nuestro medio, la falta de canales adecuados de información y circulación de información bibliográfica actualizada, lo que desde su privilegiada posición en la Library of Congress, Chase trató de remediar con sus publicaciones desde 1943 ¹⁵⁷.

Figura 1



Figura 2



156 Garay, pp. 173-74.

157 Gilbert Chase, *A Guide to Latin American Music*, Washington: Library of Congress-Music Division, 1943.

A comienzos de la misma década, De Lima intenta mostrar, usando la notación musical, algunos elementos de la tradición de la costa atlántica colombiana, esta vez concentrándose en el aspecto melódico, especialmente en las melodías de gaitas y de flauta de millo a las que dedicó varios trabajos ¹⁵⁸. De Lima se muestra muy preciso en lo relacionado con la melodía, pero incluye sólo en forma esquemática el patrón rítmico de los tambores del conjunto analizado (Fig. 3). Debe destacarse sin embargo, su intención de mostrar un patrón rítmico fijo compuesto de un silencio y un golpe, contratiempo que no logró representar en forma adecuada. Algunas de sus transcripciones fueron reproducidas a mediados de los años cincuenta, sin indicar su paternidad, en trabajos relacionados con la tradición musical del Palenque de San Basilio y el conjunto de gaitas de la región ¹⁵⁹.

Figura 3



Esta melodía es acompañada con el siguiente ritmo que lleva el tambor.



En los mismos años aparece otro cuerpo de transcripciones, realizado por Andrés C. Rojas, que esta vez abordan la naciente música popular y que en notación para piano, por primera vez muestra los aspectos melódicos y rítmicos de géneros como la cumbia, el merengue, el son y la puya que constituían el eje del repertorio de la música de baile y del emergente

158 Emirto de Lima, 'Flautas indígenas colombianas', *Boletín Latino-Americano de Música*, III, (1937), pp. 67-71 y los otros artículos recogidos en su obra de 1942.

159 Aquiles Escalante, y Roberto Castillejo, "Sones y bailes de gaita", *Divulgaciones Etnológicas*, V, (1956), pp. 127-136.

vallenato. Estos ejemplos musicales fueron incluidos en un trabajo sobre historia local por Gnecco Rangel Pava y junto con otros trabajos, como los ya citados de Pérez Arbeláez, nos permiten entrever el marco general histórico y social de las profundas transformaciones de la tradición musical local generadas por el fortalecimiento de la industria discográfica y del entretenimiento, al igual que por la creciente influencia de los medios masivos de comunicación¹⁶⁰. Las transcripciones de Rojas muestran las mismas características que las de De Lima, es decir un fuerte vinculación a la tradición musical afro-americana, expresada en aspectos melódicos como los desplazamientos de acento en el final de períodos o frases. El acompañamiento para piano usado por Rojas también se alinea con la tradición del nacionalismo musical caribeño, expresado en las piezas del repertorio cubano y puertorriqueño de la última mitad del siglo XIX, con la ambigüedad rítmica del bajo en la danza cubana y la canción habanera con el llamado ‘tresillo’ y sus variantes como emblemas musicales. El trabajo de Zamudio, el otro texto musicológico de realce en esta época, no incluye, como ya se dijo, ninguna transcripción referente a este repertorio concentrándose en el repertorio nacional de pasillos y bambucos.

En los años cuarenta y cincuenta, un elemento que complica la descripción de la música campesina colombiana es la fuerte presencia de la música popular de baile, inspirada en aquella, en la industria fonográfica (desde alrededor de 1926) y en los medios masivos de comunicación (radio desde 1929 y televisión desde 1954). Autores como los ya citados Cifuentes y Garay fueron conscientes desde el comienzo de la importancia de la nueva tecnología de grabación y de la música extranjera que se popularizaba en cilindros, discos y en la radio. Cifuentes cita por ejemplo la popularidad de la danza y el danzón cubanos en la costa colombiana en la primera década del siglo y Garay nos cuenta que con su fonógrafo Edison realizó registros de la música de la misma región (Panamá) en la misma época¹⁶¹. En los años cuarenta y cincuenta, las partituras de la música popular de baile costeña aportan elementos al problema de notación que tratamos pues hoy en día es posible encontrar partituras impresas de éxitos musicales de alcance internacional de aquel repertorio como *Mi cafetal* o *La múcura* que muestran las mismas particularidades de notación en el aspecto melódico

160 Gnecco Rangel Pava, *Aires guamalenses*, Bogotá: [Ed. del autor], 1948 y E. Bermúdez, ‘Documento. Gnecco Rangel Pava, *Aires Guamalenses*’, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 10, (2005), pp. 263-79.

161 Cifuentes, p. 5; Garay, pp. 152, 179 y 201.

la Universidad de Indiana, List propone simplemente confiar en el oído y recurrir a la comparación como medio para lograr mejores resultados ¹⁶⁷.

Las dificultades que presentaba el material recogido en Colombia lo llevó a inscribir su trabajo dentro del debate que desde años atrás planteaba la transcripción de la música africana. List adopta una posición que nadie controvertió en su momento pero que hubiera dado lugar a un debate interesante ya que toma prestado del análisis de la música africana los conceptos de ‘disyunción’ y ‘ciclos disyuntos’ para representar el ‘contratiempo’ entre el llamador y las palmas del estilo costeño, del cual era plenamente consciente ¹⁶⁸. Es ilustrativo el caso de una de sus transcripciones, en la cual anota que observó un cambio de acento poco después de comenzar la grabación. Según se ve en la transcripción, List toma el acento de las palmas como el comienzo de un ciclo (o factor de control, según sus palabras) y poco después, describe el cambio en donde las palmas pasan al contratiempo quedando el golpe del llamador como inicio del ciclo. Aparentemente, indica List, estos cambios se vuelven a presentar en la grabación, lo que interpreta como una posibilidad de que no sólo existan ciclos disyuntos, sino que ellos sean de diferente duración ¹⁶⁹. Sin embargo, otra forma de analizar este ejemplo sería considerarlo una interpretación errática e irregular y por ende poco representativa, algo sin duda plausible, sobre todo observando que el mismo List anota que en una de las tomas de sonido de dicha pieza, realizada tarde en la noche, el cantante principal estaba embriagado ¹⁷⁰.

En 1975, en un artículo sobre el uso didáctico de la música tradicional, Álvaro Feraud incluye transcripciones de los trabajos de grado de los estudiantes del INIDEF de Caracas, otra de las instituciones musicológicas que se desarrollaron al amparo del Panamericanismo. Entre sus ejemplos, Feraud incluye una transcripción de María Eugenia Londoño, estudiante colombiana de aquella institución, basada en una grabación de un conjunto de gaitas hecha en 1958 en Colombia por Luis F. Ramón y Rivera (Fig. 5) ¹⁷¹. Aquí, está claramente representado el contratiempo entre el llamador y el golpe seco de la maraca que acompaña la gaita macho. Como esquema que representa el estilo, esto sería suficiente aunque sin duda, cabe todavía la gran discusión

167 List, *The reliability*, pp. 375-76.

168 List, *Music and poetry*, pp. 185-88.

169 List, *Music and poetry*, pp. 421-31.

170 List, *Music and poetry*, p. 432.

171 Álvaro Feraud, ‘Materiales etnomusicológicos en función pedagógica’, *Revista INIDEF*, 1 (1975), p. 100.

acerca de si los estilos afro-americanos son susceptibles de tratarse con las metodologías que se usan para el análisis de la música africana – como lo hace List – o si por el contrario, son ya muy lejanos en tiempo y en su nivel de aculturación con la música europea e indígena para merecer otro tratamiento ¹⁷².

Figura 5

The musical score for Figure 5 is arranged in four systems. The first system is for the 1st Flute (1ª Gaita (o flauta)), marked 'm.m. ♩ = 80'. The second system is for the 2nd Flute (2ª Gaita (o flauta)). The third system is for the Major Tambor (Tambor Mayor), showing rhythmic patterns with stems and flags. The fourth system is for the Caller (Llamador) and Maracas, with the maracas part indicated by rhythmic symbols and stems.

En 1991 List formula una vez más sus propuestas de representación de esta música en un artículo que ilustra el desarrollo del conjunto de dos gaitas y maraca indígenas y su transformación en el conjunto de gaitas entre campesinos ¹⁷³. Allí (Fig. 6), mantiene su propuesta de considerar el golpe del llamador como tiempo acentuado y representa en forma muy esquemática su contratiempo con el golpe seco de la maraca que acompaña la gaita macho.

Figura 6

The musical score for Figure 6 consists of five staves. From top to bottom: GH (Gaita Hembra), Mar (Maraca), GM (Gaita Macho), TM (Tambor Mayor), and Lla (Llamador). The GM part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. The Lla part shows a steady, accented rhythm.

172 Para una mejor elaboración de este tema, a partir del aporte de Agawu y otros ver E. Bermúdez, 'La música tradicional colombiana', pp. 229-36.

173 George List, 'Two Flutes and a Rattle: The Evolution of an Ensemble', *Musical Quarterly*, 75, 1, (Spring, 1991), pp. 50-58.

Las conclusiones de 1980, y las anteriores, de once años después, son reproducidas una vez más en la segunda edición del *New Grove* de 2001 que retoma el ejemplo musical del artículo de 1980, (Fig. 7), donde se hace coincidir el golpe del llamador con el tiempo fuerte del guacho, eliminando el contratiempo que es, como hemos visto, el elemento estructural fundamental de este estilo musical ¹⁷⁴.

Figura 7

♩ = 116-120

Ex.1 Cumbia, Cartagena; transcr. G. List

Sin embargo, en el mismo prestigioso portal en línea se halla una descripción del reggae, un estilo popular afro-americano de proyección internacional con una estructura rítmica muy afín a la que tratamos y que se puede comparar con la que List propone para el estilo costeño. El reggae – como lo define Wilton – es ‘reconocible instantáneamente’ por la alternación a tiempo del bajo eléctrico y el bombo de la batería, con el

174 List, ‘Colombia. II. Folk Music’, p. 572 y George List, ‘Colombia. II. Traditional music’, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 10 Aug. 2010 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06137>.

contratiempo de la guitarra y/o el teclado ¹⁷⁵. Sería muy difícil ser claro en este caso si describimos, siguiendo la propuesta de List, el patrón rítmico básico del reggae como la superposición de dos ciclos disyuntos a una corchea de distancia.

La visión dominante de la música tradicional colombiana durante los años sesenta, representada por los escritos de Abadía y Zapata Olivella, no podía aportar nada a esta discusión. Por otra parte, los resultados analíticos de Pardo Tovar y sus alumnos, y en cierta medida los de Londoño, al no trascender los estrechos circuitos de circulación académica, tampoco podían ofrecer mucho por ser muy limitados y no haber llegado a un nivel de desarrollo para alternar con la literatura etnomusicológica disponible. Si bien List no los ignoró del todo, tampoco pudo incorporarlos a su argumentación. Así las cosas, List quedó solo con la responsabilidad de representar, en un momento crucial, este aspecto de nuestra música tradicional. Crucial, pues en los años setenta la música popular de baile de filiación afro-americana en sus numerosas vertientes (cumbia, vallenato, salsa, merengue, reggae, soca, zouk, compas/cadence, etc.) comenzó a formar parte indiscutible del amplio panorama de la música popular internacional. Las discusiones sobre la viabilidad, utilidad y aún sobre la conveniencia de estudios etnomusicológicos como estos, o sobre la futilidad de la transcripción de estas músicas vendrían después. Desde entonces, a nivel global, la representación de estos géneros de música colombiana, muy visibles internacionalmente, se mantiene a contratiempo. Sin embargo, a pesar de que List no acierte en lo fundamental para la comprensión del estilo musical de dicha región, esto no minimiza los valiosos aportes de su monumental monografía ¹⁷⁶.

175 Peter Wilton, 'Reggae.' In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5550> (consultado agosto 7, 2010).

176 Una visión ponderada de sus aportes se puede consultar en las siguientes reseñas de su trabajo además de la arriba mencionada de Béhague: Max H. Brandt, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 5, 2, (Autumn-Winter, 1984), pp. 286-289; Christopher Abel, *African Affairs*, 83, 332, (Jul., 1984), pp. 424-425; William Gradante, *Notes*, Second Series, 41, 2, (Dec., 1984), pp. 285-286; Dale A. Olsen, *Western Folklore*, 44, 1, (Jan., 1985), pp. 62-64; Pablo Poveda, *The Journal of American Folklore*, 98, 387, (Jan.-Mar., 1985), pp. 109-110; Gerard H. Béhague, 'Review-Essay: Recent Studies on the Music of Latin America', *Latin American Research Review*, 20, 3, (1985), pp. 218-22 y Thomas Turino, *Ethnomusicology*, 32, 2, (Spring-Summer, 1988), pp. 147-150.

Conclusiones

Mas allá de su alcance en el ámbito político y económico, la influencia del Panamericanismo, como se ha tratado de mostrar, fue inmensa en el caso de la educación superior del país y halla expresión plena en las contradicciones de la cultura colombiana del Frente Nacional (1958-74). Una cultura popular sin historia y reducida a artesanía y folklore halló en el afortunado encuentro del 'realismo mágico' la forma de adquirir genealogía y linaje, y con el espaldarazo de los medios y de la dirigencia política y económica del país, se convirtió en cultura hegemónica y 'nacional'. La literatura y el mito pseudo-antropológico del tri-etnismo suplantaban así a la investigación histórica y antropológica y esa cultura popular, mediática y artificial, inventada o fabricada, aparecida como arriba describimos, se convertía en el canon de la cultura popular colombiana o como se decía en aquel momento del 'folklore colombiano'.

Limitándonos al caso de la música tradicional afro-colombiana, el canon se forjó lentamente pero no se construyó combinando el trabajo de grabación, análisis y transcripción con la información contenida en las fuentes musicológicas existentes, pues estas últimas se ignoraron en este proceso. Además, sería un canon con dos niveles, uno consolidado en Colombia y expresado en los escritos de Abadía y Zapata Olivella con sus altisonantes vaguedades sobre esta música que mezclan el paternalismo folklorista y el esencialismo pseudo-antropológico, con la literatura neo-costumbrista y la estridencia de las consignas de la polarización política de los años sesenta. El otro lo forjaría List, con las conclusiones que ya examinamos, instalando el caso de Colombia en el terreno académico de la etnomusicología y usando sus prestigiosos canales de divulgación. Esto ocurrió debido a la serie de factores que mencionamos atrás que, insistiendo en lo dicho, no permitieron que en los años sesenta se lograra el desarrollo de la musicología que deseaba Pardo Tovar, en parte también porque los compositores que fungían de musicólogos se alejaron de esta labor y se concentraron en su tarea compositiva, dejando el campo a los aficionados y su construcción de postulados ideológicos lejanos de la música real, proceso que como hemos visto, se había comenzado a forjar dentro del nacionalismo cultural, inclinado a lo mediático, en las dos décadas anteriores.

Ahora bien, si quienes iniciaron la investigación sobre esta música no pudieron imponer su propia voz en el ámbito nacional e internacional,

la culpa fue nuestra. El medio musical colombiano no supo aprovechar, como sí lo harían la ingeniería y ciencias sociales entre otras, la situación estratégica en la que se colocó el ámbito educativo público y privado nacional durante los años sesenta como parte del proceso arriba descrito. Mientras en la esfera pública se popularizaban nociones pobres, estereotipadas y superficiales sobre la música campesina e indígena colombiana, la industria fonográfica y la musical crecían de acuerdo a los dictados del mercado nacional e internacional incorporando elementos de los estilos musicales regionales que quedaban atrapados entre varios fuegos: el del embate de la integración y modernización del estado por un lado y por el otro, el del conflicto por la tierra, la insurgencia armada y el narcotráfico. El debate se daba al interior de la academia y allí también prevalecían dos posiciones igualmente polarizadas. De un lado, el clasismo aristocratizante, heredero de la estigmatización de la música popular forjada desde la fundación del Conservatorio, que monopolizaba la formación, el conocimiento de la tradición musical internacional y su repertorio; y del otro, alineado con la otra orilla de la grieta social colombiana, quedaba la necesidad de profesionalización de los practicantes de la música popular y de aquellos de la música académica que también se sentían identificados con ella. Ni unos ni otros contaron con argumentos diferentes a las ya mencionadas nociones, que ocultaban su falta de solidez al ser expuestas en un lenguaje belicoso y agresivo típico de una sociedad que comenzaba a marginalizar el disenso arrinconándolo hasta dejarle muy poco espacio de acción. Como ya dijimos, el inútil sacrificio de Camilo Torres Restrepo es sólo uno de los dolorosos corolarios de esta polarización. En Argentina, Uruguay, Chile y Venezuela, el Panamericanismo dejó otros resultados que se pueden atribuir a su diferente perfil educativo y académico y a un mejor desarrollo del medio social, político y musical. En nuestro medio, la demagogia nacionalista vociferante había suplantado el rigor en la lectura de textos, las bibliografías y las notas de pie de página.

Esta visión triunfó y pervive hoy en día, gracias a que obtuvo una fácil y rápida popularidad en los medios masivos de comunicación, en la medida en que presentaba atractivos vestuarios y coreografías y no incluía ninguna discusión técnica, ubicándose así muy bien en las pautas del proselitismo nacionalista oficial. Esos bailes y sus coreografías – en las que tanto insistía Abadía – actuados por ballets folklóricos oficiales o grupos de danzas de empresas, universidades y colegios y que usan como fondo la música

nacional masificada por una industria discográfica protegida por el Estado y promocionada por los grandes medios de comunicación (prensa, radio y más tarde la TV), sustituyeron en la mente de los colombianos a los campesinos reales y lo que quedaba de sus tradiciones musicales.

Como vimos, las conclusiones de List de 1980 son reproducidas en la segunda edición de la misma publicación de 2001, y al ser hoy en día la fuente musicológica más consultada en la red, siguen a contratiempo con la realidad musical que pretenden describir, la que por cierto, en la últimas dos décadas viene atravesando por una fase crítica debido a que en la región de la costa atlántica se concentraron el fenómeno del paramilitarismo y el narcotráfico y sus alianzas con la política; el desplazamiento forzado, la concentración de la propiedad de la tierra y el boom exportador de metales preciosos y recursos energéticos extractivos. En el inmediato futuro, dicha situación se reconfigurará con estos mismos elementos, ante el ya visible auge de los biocombustibles y el renacimiento de la minería, especialmente la del oro. La estigmatización de la disensión y la crítica, uno de los aspectos que mejor caracterizan la cultura colombiana desde mediados del siglo pasado y herencia del Frente Nacional, seguirán ayudando a que los cánones citados sigan teniendo una fuerte e incontestable aceptación.